

كلمة أولى

نجد في الماثور العربي تأكيداً على أن الخطأ من صفات العلماء، بل إن العرب في أوج حضارتهم وتألقهم كانوا يعتبرون من صفات العلماء وقوعم في الأخطاء، وأن العالم «هو من تحصى أخطاؤه وتعد تقاضيه»، فالمعصية لله وحده، ولا أحد غيره معصوم من الخطأ، مهما كانت مكانته ومهما ارتفعت منزلته.

ومن هذا المنطلق الرحيب تتعامل مجلة الحياة الثقافية مع الكتاب والباحثين والعلماء والمبدعين، دون انتهاك لثغامة العلم والإبداع وصدقتهما وتحريهما الموضوعية مع التدقيق والتحقيق. فليس معنى «اقتراح الأخطاء بالعلماء» أن يتحول العلم إلى مخبر لارتكاب الأخطاء وتكرار إنتاجها، بل لمجره التنبيه إلى أن كل اجتهد علمي محفوف لزوماً بالأخطاء.

هذه التوطئة كانت ضرورة من أجل أن يتواضع المدعون والعلماء والنقاد لبعضهم البعض من أجل ترقية الحقيقة مما يحف بها من أخطاء، وهذا جهد هو بطبيعته لإنهاضي. ونحن في هذا المنبر نرحب بكل تفاعل ينتج بين النصوص وقرائنها ونقادها، ومن ذلك ما تفضل به الصحفي والناقد الموسيقي عبد المجيد السألي من رد نشر نصح كامل في هذه الكلمة الأولى تأكيداً على حفاوتنا بمختلف أنواع النقاش والتفاعل والتنبيه والتصويب، ما دام ذلك يتم وفق أخلاق العلماء وتواضعهم:

(لقد طالعت بمزيد الاندهاش والاستغراب ما ورد بدراسة الأستاذ فتحي زغندة المنشورة بالعدد الأخير من مجلة الحياة الثقافية لشهر مارس من أخطاء تستوجب بعض التصويبات. من ذلك قوله في الصفحة السادسة أن محمد بن سليمان وحسونة بن عمار قسماً دراسة في إطار المؤتمر الأول للموسيقى العربية الذي نظم بالقاهرة سنة 1932 والشيخ محمد الأصرم وهو من الأعضاء المؤسسين لجمعية الوشيدية سنة 1934. ويضيف الأستاذ زغندة بأنه يملك مخطوط هذا الشيخ الجليل محمد الأصرم حيث يقول: «وهو الآن يحوّزني» دون أن يذكر كيف آل ذلك المخطوط إلى حوزته...؟. ويقدر ما أطبق الأستاذ زغندة في استعراض بعض متون ذلك المخطوط إلا أنه لم يذكر هل أنه ورثه عن وراثته الشيخ محمد الأصرم المتوفى سنة 1960 وقد أدركته شخصياً باعتباره جاري بالسكنى بدار الكتاب بالمدينة العتيقة لتونس الحاضرة وبصرف النظر عن هذه القضية التي فجرها الأستاذ زغندة وتدخل تحت طائلة قانون الملكية الأدبية والفنية للمجموعة الوطنية العمومية فإنني أؤكد أن لا الشيخ محمد الأصرم صاحب المخطوطات ولا الطريف حسونة بن عمار ولا الشيخ السلامية محمد بن سليمان قد حظروا فعاليات المؤتمر الأول للموسيقى العربية الذي احتضنته العاصمة المصرية سنة 1932.

وهو في ملتي وإعتقادي خطأ وقع فيه الأستاذ زغندة دون أن يطلع على المصادر التاريخية أو المراجع المعيارية التي دونت قرارات المؤتمر ومقرراته وتوصياته.

وإنارة للرأي العام وتعميماً للفائدة فإنني أشير إلى أن الوفد التونسي لهذا المؤتمر قد ترأسه العلامة حسن حسني عبد الوهاب وزير القلم آنذاك، أي وزير الثقافة يومها، وتآلف من المؤرخ المرحوم المنوبي السنوسي مندوب البارون ذلك المستشرق الألماني الجذور الفرنسي الجنسية الذي أعقد من ماله الخاص على المؤتمر الذي انعقد تحت سامي إشراف الملك فؤاد الأول ملك مصر والسودان. كما أن البارون نفسه لم يحضر المؤتمر إذ أنه كان معتل الصحة وتوفي في نفس

السنة التي انعقد فيها المؤتمر، أي سنة 1932 يقصره الفهم بضاحية سيدي أبي سعيد الباجي الولي الصوفي الصالح وقد تفضل مشكوراً سيادة الرئيس زين العابدين بن علي بالإذن بتحويل ذلك القصر إلى مركز للموسيقى العربية والمتوسطية النجمة الزهراء منذ سنة 1991. أما عن تركيبة الوفد الموسيقي التونسي فإنها ضمت الشيخ خميس الترنان عازف عود تونسي ومحمد غانم عازف الرباب وخميس العاتي إيقاع وعلي بن عرفة (رق) ومشهدين إثنين محمد بن حسين ومحمد الشريف المقراني.

أما المشايخ الذين ذكر أسمائهم الأستاذ فتحي زغندة فإنهم ثم يحضروا إطلافاً أشغال ذلك المؤتمر الأول للموسيقى العربية وهم محمد بن سليمان والشيخ محمد الأصرم والطريف حسونة بن عمار، وإذا كانت للأستاذ زغندة مصادر أخرى استقى منها معلوماته فليتركهم يذكرها حتى نكون له من الشاكرين، ويبقى فوق كل ذي علم عليم).

مفهوم الهوية في مدلوله الفلسفي والديني

أبو يعرب المرزوقي

معنى اسم من فعل شاء والوارد في المخاطب بـ "كن" الخلقية (يكسر الحاء) المتقدمة على "كن" الأمرية.

1- الهوية من حيث هي مبدأ من مبادئ العقل

من المعلوم أن الفلسفة القديمة قد حددت مبادئ العقل التي تخضع لها المعقولة في الوجود وفي القول المتعلق بعلمه فحصرتها في مبدأ أساسي هو مبدأ الهوية الذي ينشأ عنه مبدأان هما مبدأ عدم التناقض والثالث المرفوع.

والقصود بمبدأ الهوية أساس الجواهر الصوري الذي بمقتضاه يبقى الوجود هو هو وغير غيره. فكون مبدأ الهوية مفيداً أمرين : أولهما هو ما يحدد الوجود حلاً ينفصله عما عداه من الموجودات وهذا هو الوجه

السالب من مبدأ الهوية أعني "ما يفعل من الذات من حيث يحدها الغير". والثاني هو ما يبرز فاعلية الوجود إبرازاً يجعله ذا مجال يخصه يكون فيه سيذا ومنه ينطلق في علاقاته بغيره من ذاته بما هو أساس قيامه الذي لا يستمد من غيره. وهذا هو الوجه الموجب من مبدأ الهوية أعني "ما يفعل من الذات من حيث تحد الغير".

وقد أضاف أعلام الكلام والفلسفة العربية الإسلامية مبدأين آخرين مكّننا من تحرير مفهوم الهوية مما سنحلّه من المزالق الوجودية والخلقية. فهم قد أضافوا مبدأ الترجيح المتعلق بالكيف الماهوي الذي يمكن للموجود أن يكون عليه من عدد لا متناه من الكيفيات الممكنة ومبدأ التحقيق المتعلق بنقل الترجيح التصوري من مجرد التصور إلى التحقيق الفعلي. وإذا كان مبدأ الترجيح يتعلق بانتخاب الماهية المتصورة فإن مبدأ التحقيق يتعلق بإثباتها أعني باختيار يرجح الوجود على العدم.

والفلسفة الحديثة كلها وخاصة في صياغة لايتنس لها، اعتمدت على هذين المبدأين الآخرين تحت اسم مبدأ العلة الكافية بترجيحه، أعني بما هو مرجح للكيف الماهوي الذي سيقع الخلق بحسبه وللإثية التي تتحقق فيها تلك الماهية المختارة. ذلك أن الوجود الطبيعي فضلاً عن الوجود الخلقي لا يمكن أن يرُدّ إلى مجرد الآلية المادية والضرورة العقلية الخالصة كما هو الشأن في الرياضيات بل لابد من إضافة الترجيح الذي يضيف إلى الضرورة المطلقة الغائية الوجودية التي تفسر كل كيف ما من دون



ندرس مسألة الهوية من وجهين :

أولاً، وجه ما بعد طبيعي ولها فيه بعدان :

1- من حيث هي مبدأ من مبادئ العقل.

2- ومن حيث هي حقيقة من حقائق الوجود.

ثانياً، وجه ما بعد تاريخي ولها فيه بعدان كذلك :

3- من حيث هي هوية حضارية عامة

4- ثم من حيث هي هوية خاصة بحضارة يعينها هي في حالتنا هذه الحضارة العربية الإسلامية.

5- ونختتم المحاولة بالبعد الرئيسي الذي يؤسس لهذه المعاني الأربعة القرعية، إنه المعنى الأصلي الذي نستمد من القرآن الكريم أعني مفهوم الشيء بما هو مصدر شاء في

الحضاري أثرا لفسوق جوهرية في بنية بعض الشعوب العضوية. وبذلك انتقلت نظرية الهوية من التحول المشهود في التطور التاريخي الحضاري إلى التحول المقروض في التطور التاريخي الطبيعي عند أصحاب النظريات العنصرية وخاصة منذ نشأة التطورية التاريخية الهيجلية التي أبدتها التطورية العضوية الداروينية حيث صار التطور لا يقتصر على أرواح الشعوب بل طال صور الأنواع.

3- الهوية الحضارية العامة

الهوية الحضارية تمثل إذن وحدة ما من جنس الوحدة الاصطناعية في العمل الإنشائي. لكنها في حالة الحضارات أمر تاريخي يحصل بالتدريج فيكون غائلا ثقافيا يتوسط بين الوحدة العديدة (هوية شخص بعينه أي وحدته الذاتية التي تجعله زيدا أو عمروا) والوحدة النوعية (هوية الإنسان عامة). لكن هذه الوحدة الوسيطة التي تنتج عن الاشتراك في عمارات اجتماعية وعادات وتقاليده وأخلاق مشتركة معينة بعد طول عهد (بحيث تكون هذه الوحدة أمثا وشبه طبيعية كلما طالبت مدة الانفصال عن الغير في جماعة منعزلة كما تلاحظ ذلك مثلا في التماثل شبه العضوي عند الصينيين) تصبح عندما تظن ذات أساس عضوي مصدر تفاخر وتنافس بين الحضارات يؤديان إلى مواقف عنصرية تقفها الأمم بعضها من البعض.

وهذه الهوية أو الوحدة هي المقصود عادة عند الحديث عن هوية أمة أو شعب بالمقابل مع الهويات أو الثقافات الأخرى على أرضية الوحدة النوعية البشرية التي نفيت بالتدريج وخاصة بعد تعميم نظرية تطور الأنواع تعميما جعل نفس النوع مؤلفا من درجات متفاضلة عضويا ونفسيا وخلفيا وليس فقط بمجرد الممارسات والعوائد لكن المكتسب صار موروثا. وبين أن هذه الوحدة التي هي حصيلة تاريخية لا غير لعدم تحول المكتسب إلى موروث يمكن اعتبارها ضربا من الفصل بين البشر بخواص مصطنعة لتحقيق تجمعات على أساس خلفي وحضاري وسياسي واقتصادي يكون متعلقا بالتقابل بين الأمم على أرضية الوحدة البشرية.

وبحكم هذه التجمعات يكون تاريخ كل أمة تاريخ صنع الهوية بوجهيها السالب والموجب بالمعنى الذي حددناه في الفصل الأول من هذه المحاولة.

لذلك فإنه يمكن القول بأنه لا وجود لتاريخ خاص بأمة من الأمم بل كل تاريخ عالمي بالطبع يكون كل هوية ليست

سواء يكون عما تتحقق بحسبه الموجودات في حين أن غير ذلك الكيف يمكن عاليا.

2- الهوية من حيث هي حقيقة وجودية

لكن معنى الهوية عندما يتعلق بالذات أعني معنى هو مؤث "ذو" ويقد الحقيقة الوجودية التي تُنسب إليها الأمور نسبة تجعلها تكون "ذات كذا...". أو الجوهر الذي تحمل عليه الأغراض الذاتية وغير الذاتية ويمثل وحدة المقومات في كل موجود عيني بما هي وحدة طبيعته. هوية الشيء هي إذن جوهره المتعين أو طبيعته التي تخصه. وقد ميزت الفلسفة القديمة والوسيلة خمسة مستويات للهوية بهذا المعنى بحسب عدة الوحدات الوجودية: الهوية بحسب الوحدة التشكيلية (علة اختلاف الرتب الوجودية) وبحسب الوحدة الجنسية العالية (اختلاف المولات) وبحسب الوحدة الجنسية (علة اختلاف الأجناس ضمن نفس الرتبة الوجودية) وبحسب الوحدة النوعية (علة اختلاف الأنواع ضمن نفس الجنس) وبحسب الوحدة العديدة (علة اختلاف الأشخاص ضمن نفس النوع). ويعتبر هذا المعنى الأخير أمثا ووحدة ومن ثم أمثا هوية وجودية.

أما الهوية بمعناها الثقافي فإنها لا تستلزمها في الجغرافيا القديمة التي كانت تنفي أن يكون للثقافة أو التاريخ تأثير في الهوية الإنسانية الشائنة ومن ثم فهي تنفي أن يكون بين الوحدة النوعية (الإنسان بما هو نوع) والوحدة العديدة (الشخص الإنساني المعين) وحدة متوسطة تكون هوية تميز الأقوام بعضهم من بعض تميزا جوهريا وغير عرضي. ويمكن أن نعتبر ما أشار إليه أرسطو في كتاب الشعر بخصوص الوحدة "الاصطناعية" التي تتميز بها المبدعات الفنية مثل وحدة "الأيالة" أو وحدة أي طراغوديا من هذا الجنس.

لكن تطبيق هذا المبدأ خارج الطابع لم يصبح موجدا إلا بمفعول أمرين كان أولهما ثورة ميتافيزيقية حققها الكلام والفلسفة العربية الإسلامية. وكان ثانيهما صورة مسيحية من هذه الثورة كونها عاد بها إلى الدلالة الطبيعية وحولها إلى إيديولوجيا عنصرية كما سترى:

1- نفى الطابع كما تعينت نظرياته في الكلام الإسلامي وتمويضها بالخلفات.

2- نفيا مسيحي في ما بعد في شكل تحويل الفروق الحضارية إلى فروق عضوية نصار تأسيسا للتمييز العنصري الذي يعتبر الفروق العنصرية بين الأقوام والناتجة عن التاريخ

وكلمة حصل ثبات طويل المدة في هذه الفضاءات المحدودة كلما كانت الهوية أوثق إلى حد يكاد يقر بها من الوحدة العضوية التي يوهم بها التماثل العضوي الخارجي الناتج عن التزاوج الداخلي والانغلاق والدنو المشرج من وحدة الإرث البيولوجي. وطبعاً فهذا الثبات يكون بين الطبقات المتخلقة (Castes) ضمن نفس الشعب وبين الشعوب ضمن العمورة. ويمكن أن نقسم الشعوب بهذا المعيار إلى شعوب ذات هويات متخلقة بالمعنيين كما هو الشأن في الصين والهند وشعوب ذات هوية مفتوحة مثلما هو الشأن خاصة بالنسبة إلى العرب والمسلمين بفضل النظرة الوجودية الإسلامية كما نرى في الفصل الموالي، ذلك أن الإسلام قد حاول الحد من أثر هذه الحدود الاصطناعية بحوها قدر المستطاع واعتبار الهوية الوحيدة الجامعة بين البشر كليم هي الأخوة الإنسانية بما في جوهر الفطرة أو الإسلام. لكن الإسلام لم يبلغ الأفق الحضاري بإطلاق بل أبقى عليه بشرط اعتباره لثقة نسبياً يعلو عليه الأفق الكوني الذي هو الفطرة (= الإسلام) التي تجمع الشعوب والقبائل المدعوة للتعارف والدفاع اتانفساً من أجل الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر أو من أجل تحقيق أسس ما في أصناف القيم من مثل يسعى إليها الإنسان بمقتضى الفطرة.

4- الهوية العربية الإسلامية

الهوية الحضارية هي إذن بنية اصطلاحية على أرضية بشرية تتميز بها الشعوب بعضها من بعض بفضل التحديدات التي تعرضها صورة العمران على الفضاءات الخمسة التي يجري فيها الوجود الإنساني من حيث هو عين السعي الدائب من أجل تحقيق الأصناف الخمسة من القيم بمقتضى الفطرة:

- 1- تحديد الفضاء المكاني بما يحصل فيه من تحقيق أصناف القيم: هوية العرب والمسلمين يحددها فضاءهم المكاني الذي تحدّد في المعمورة أعني حاضرة العالم أو وسطه ومنه أهمية مفهوم الوساطة عامة والجغرافية خاصة.
- 2- تحديد الفضاء الزماني بتقسيم الزمان والمستعني يحددها فضاءهم الزماني الذي تحدّد في الزمان الكوني أعني التوسمين التاريخ القديم والتاريخ الحديث مع تضمن كل مقومات التاريخين القديم والحديث. وهنا أيضاً نجد مفهوم الوساطة نفس الأهمية والدور. فهو زمان له خاصيات الزمان القديم والزمان الحديث أعني خاصية الوصل

إلا حصيلة التفاضل بين هذه المجموعات التي تكون بالتدريج وتتصارع في المعمورة لتحقيق ذاتها بالتضاف مع ذات غيرها. وتلك هي العلة التي نجد التاريخ في الفكر العربي كونيًا من البداية سواء نظرنا إلى ذلك في القرآن الكريم أو في أول فلسفة تاريخ واعية أعني كتاب المقدمة لابن خلدون.

ولهذه الوحدة الاصطناعية مادة وصورة بحسب المصطلح الخلدوني. فالمادة هي العمران والصورة هي الدولة. فاما مادة الهوية فهي العمران البشري أو المجتمع المحدد الذي يتعين بخمسة فضاءات كل منها حاو لحصة مضامين تحددها بما يحصل فيها فتتحول الفضاءات بمقتضى ما يطرأ على القيم مجالات من جنس المجالات المغناطيسية وبهذه المجالات تتميز الحضارات. والفضاءات هي: 1- المكان مثلاً للطبيعة وأثرها في العمران 2- والزمان مثلاً للحياة وأثرها في العمران 3- والسلم العمراني مثلاً للتاريخ وأثره في العمران والترتب الاجتماعية 4- والدورة العمرانية مثلاً لكيفية تحول مقومات الوجود الاجتماعي (البعد المالي والبعد البشري والبعد الرمزي والبعد المؤسسي من الوجود العمراني) بعضها إلى البعض بمفعول تكوين الجماعة الوسيطة بين الفرد والفرع وبما هي مثلة لتفاضل هذه المؤثرات، 5- ثم وحدة هذه الأبعاد الأربعة وحدتها المطلقة في المثال التصوري للوجود عامة، أعني تصور الوجود المطلق أو الكلي في التمثلات الأسطورية والفنية والفلسفية والدينية. والمضامين هي أصناف القيم الذوقية (الجميل والديم) والخلقية (الحير والشر) والمعرفية (الصدق والكذب) والعملية (الحزب والمضطر) والوجودية (الشاهد والمجاهد).

وأما صورتها فهي الدولة أو كل القوى (وهي بعلة أصناف القيم التي تصبغ منبع السلطات في المجتمع: سلطة القيم الذوقية وسلطة القيم الخلقية وسلطة القيم المعرفية وسلطة القيم العملية وهي الوحيدة التي حصر فيها مفهوم الدولة في التصورات التقليدية وسلطة القيم الوجودية وغالباً ما تعتبر هذه السلطة سلطة دينية أو روحية) المحددة لهذه الفضاءات تحديداً يبرزها في الفضاءات الكونية وأصناف القيم العامة ثم يفصلها عما حولها بحدود اصطلاحية تصبغ بميزات حاضرة عن حاضرة أخرى فيتكون منها نسق شبه متعلق هو الهوية التي تكون دون الكل، أعني دون كل مكان العالم وكل زمانه وكل سلمه وكل دورته وكل إدراكه وكل قيمه بعديتها.



(الوساية ونفي العنصرية) وبالقاس إلى التحديدات المكانيّة (أهمية الهجرة والرحلة) وفي الزمان (الوصل بين القديم والحديث) وفي السلم (رفض الفروق الرتبية رغم تعدد الأدوار وهو ما يعي هيجل على المسلمين ويعتبره حلالا دون تكون دولة مستقرة ومن ثم دون بناء الحضارات) والدورية (المقاصد الخمسة جعلت المال والعقل والنفس والعرض الخ... قيسا شرعية من نفس القيمة) والكلية (العالم الديني ليس عديم القيمة كما هو الشأن في الأديان الأخرى بل هو شرط القيمة المعنى الأخرى).

والجمع بين كل هذه الخصائص حدّدنا القرآن الكريم بخاصية الوساطة الشارطة للشهادة على المالمين وعرف ذلك بصفتين ذكرهما وكّتي عليهما بشريتهما. فأما الصفة الأولى فهي صفة نظرية، هي الإيمان وقد كتّى عليه بالتواصي بالحق، أعني الاجتهاد بما هو واجب عين في غياب المؤسسة المثلى. أعني السلطان الروحي المتعالي على الشخص المؤمن لكون الإسلام قد نفاه (نفي الكنية) وهو اجتهاد لا يقيد إلا عدم الخروج عن الإجماع حول شروط الحياة الجماعية التي تحددها الجماعة بحسب حاجات العصر (من هنا صيغة المشاركة). وأما الصيغة الثانية فهي صفة عملية هي العمل الصالح وقد كتّبه عليه بالتواصي بالصبر أعني الاجتهاد بما هو واجب عين في غياب المؤسسة المادية أعني السلطان الزماني المتعالي على الشخص المؤمن لكون الإسلام قد نفاه (لا طاعة لأولي الأمر في معصية الله) بنفس القيد حول شروط الحياة الجماعية (من هنا صيغة المشاركة كذلك). ولا يعني ذلك نفي الدولة بل هو يعني نفي تمايلها على الضمير الشخصي: كل مؤمن يتعالي على الدولة بضميره الديني والحلفي الذي يجعله حكما يتعالي على كل سلاطين الدنيا. وتلك هي الديمقراطية الحقبة الوحيدة.

وقد حدد الإسلام الانتساب إلى هذه الهوية المفتوحة بحيث يمكن لكل إنسان أن يتسبب إليها بمجرد تحقيق الشرط المطلوب (الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر) في تشكيل: إنشائي يجعل الهوية مشروعا مفتوحا، علينا العمل لتحقيقه كما أمرتنا بذلك الآية 104 من آل عمران "ولكن منكم أمة يهتدون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر وأولئك هم المفلحون" وخبري يجعلها حقيقة بشرنا بكوننا نستطيع تحقيقها كما أخبرتنا بذلك الآية 110 من نفس السورة "كنتم خير أمة أخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر وتؤمنون بالله ولو آمن أهل الكتاب لكان خيرا لهم

الناس والدائم بين الأبعاد الدينية والأخروية تمثيلا لتقديم الأبعاد السياسية والدينية تمثيلا للحديث.

3- تحديد القضاء السلمي بنفس المحدد: هوية العرب والمسلمين يحددها فضاءهم السلمي الذي تحدّد في الحركة الاجتماعية للأوضاع والمنازل والرتب والأدوار التي ليست حكرًا على طبقات بل تحصل بالجهد الشخصي بحيث يمكن لأي كان أن يكون ما يريد بحسب عمله. بخلاف المجتمعات المغلقة مع ثبات بنية الأطر المؤسسة الأساسية أعني الأسرة (ويمثل ذلك قانون الأحوال الشخصية المحدّد تحديدا دقيقا في الشريعة) والمؤسسة الاقتصادية (ويمثل ذلك قانون الإرث والملكية المحدّد تحديدا دقيقا في الشريعة) والمدرسة (ويمثل ذلك منزلة العلم الديني والديني في الإسلام) والدولة (ويمثل ذلك منزلة السياسة في الحياة الروحية الإسلامية حتى إن من يبيت من دون أمير بعد كافرًا وحتى إن كل تاريخنا ليس إلا نتيجة لصراعات نشأت منذ الفتنة الكبرى).

4- تحديد القضاء الدوري بنفس المحدد: هوية العرب والمسلمين يحددها فضاءهم الدوري، أعني كيفية تحول الأبعاد الثلاثة السابقة بعضها إلى البعض من خلال تحويلها الجوهريّة (المال للأول والإنسان للثاني والرمو للثالث) والمسلمة (المؤسسة الرابع).

3- تحديد القضاء الكلي بنفس المحدد: هوية العرب والمسلمين يحددها فضاءها الكلي المفتوح بلاحد بين الأجناس وضد الحدود السابقة وبين الطبقات، أعني أساس كل تصوراتهم للعالم والوجود في فكرهم الأسطوري والفلسفي والفني والديني. فيها جميعا نجد فكرة الإنشاق والتوسط العجيبة حتى إن أبطالهم جميعا من الهنّاء بمعنى غير تحقيري لكونه مستندا إلى نفي الموقف العنصري (هترة، سيف بن ذي يزن وإسماعيل الخ...). كما أن تصوراتهم الديني الأسمى الواردة في القرآن الكريم يجعل الدين توسطًا بين الوحي والعقل والعقيدة توسطًا بين الدين الطبيعي والدين المثل من ثم نفا لكل النوعين المظنونين خالفين وهو ما انتهى إلى ختم الوحي واعتبار غايته التي تختتمه من جنس بدايته ومن ثم فالدين الفطري هو جوهر الدين.

ومن هنا فإن الهوية هي في هذه الحالة المجال الغنائسي الموحد لهذه المجالات الخمسة بصفتها مؤسسة ذات حصول تاريخي وليست طبيعة أزلية وأبدية وهي مفتوحة في الداخل (توكيد الحركة حيث ينتقل الأشخاص بين الرتب بحسب الجهد الشخصي دون حدود ونفي الطبقيّة) وفي الخارج



من بني آدم من ظهورهم ذريتهم وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم؟ قالوا بلى شهدنا. أن تقولوا يوم القيامة إنا كنا عن هذا غافلين أو تقولوا إنما أشرك آبائنا من قبل وكنا ذرية من بعدهم أفهللنا بما فعل المبطلون .

وهكذا فإن هوية الإنسان المخلوقة وهويته المشروعة، كنتاجها خلقه توقيفية تتحدد بهذين الفعلين وليست طبيعة ثابتة أو أمراً نهائياً. بل هي تتغير مضمونها بفعل التاريخ رغم ثباتها شكلاً بحسب ما يطرأ عليها بفعل الخلق وما يحددها لها الشرع من أمر موسمية ليس فيها من ثابت إلا الشكل لكون مضمونها هو مجال الاجتهاد للامحدود، لكونه هو عينة الاعتبار والاحتحان في أداء الأمانة التي هي عينها تحقيق أصناف القيم. فتكون الهوية في نفس الوقت ذات خصائص قريبة من الطبايع (شكلاً) دون أن تكون طبيعة فحسب وبخصائص تجعلها قريبة من الشرائع (مضموناً) دون أن تكون شرعة فحسب : لذلك فهي فطرة أي طبيعة مشروعة وشرعية مطبوعة بخططها الإنسان شكلاً دون مضمون محدد تحديداً قديماً، وعليه أن يحددها بفعل الاجتهاد النظري والجهد العملي كما حدتها.

ولو أدرك المسلمون دلالة تعريف هويتهم تعريفاً مشروعياً (إذ الفطرة كتاباً أبيض الصفحات التي عليهم ملؤها بما يكتبون فيها) لفهموا أن نقد القرآن الكريم للتحريف الذي شاب الكتابين والعودة بالإنسانية إلى الدين الفطري يعني أن الهوية مشروع علينا تحقيقه بالإبداع الدائم الذي هو اجتهاد نظري وجهاد عملي في مجال القيم الخمسة التي نحدد بها القضاة التي أشرنا إليها تحديداً بخلصها من الحدود الاصطناعية لتحقيق الوحدة البشرية حول قيم الدين الحاتم بالدعوة الصادقة والحكيمة : " لا إكراه في الدين قد تين الرشد من الغي فمن كثر بالطاغوت ويؤمن بالله فقد استمسك بالعروة الوثقى لا انفصام لها والله سميع عليم " (البقرة 256). ولو أدركوا ذلك لما تحول هذا المشروع الإبداعي (الهوية الفطرية أو الأخوة البشرية لأداء الأمانة الإبتخلافية) إلى مجرد تلقين كان في مستوى المؤسسات السياسية والاجتماعية مجرد نقل سطحي لمؤسسات الإمبراطوريتين السائدتين (فارس وبيزنطة) وفي مستوى الفكر مجرد نقل سطحي للإسرائيليات في مدارس التفسير وللنصرانيات في مدارس التأويل.

منهم المؤمنون وأكثروهم الفاسقون* وبذلك تكون هويتنا هي هوية كل من يريد أن يقوم بهذا الدور ليكون قواماً بالقسط شاعداً على من لا يقوم بهذه الوظيفة الاستخلاقية.

5- أصل كل هذه الأبعاد : مفهوم الشيء

بدأنا هذه المحاولة بما بعد الطبيعة وبما بعد التاريخ فلتعد إليهما في غايتهما. فبعداً ما بعد الطبيعة يحددان الهوية من حيث هي مبدأ عقلي ومن حيث هي طبيعة. وبعداً ما بعد التاريخ يحددانها من حيث هي مبدأ روحي ومن حيث هي شرعية. وعلينا الآن أن نحدد الجامع بين هذه الأبعاد لكونها تجتمع في مفهوم الشيء بما هو أثر المشيئة المقومة بمعنى التقويم : القيام والقيمة. وقد ميز ابن تيمية (في ردوده على الفلاسفة وخاصة على المتصوفة الذين يرفضون الفرق بين الأمر الكوني والأمر الشرعي) بين الوجودين بأن نسب الأول إلى علاقة الإنسان (وغيره من الموجودات) بالله من حيث كان الإنسان مخلوقاً (يستمد قِيامه الوجودي من خالقه) ونسب الثاني إلى علاقته بالله من حيث كان علانياً (يستمد قيمته، أعني حرته وخلقته من مكلّفه). وبمبنى المستوى الأول من وجود الإنسان بمستوى الأمر الخلقى (يكسر الخفاء) والمستوى الثاني بالأمر الشرعي. والأول هو مجال الضرورة والثاني هو مجال الحرية. وهو في الحالتين شيء بمعنى ثمره فعل المشيئة.

ويمكن أن نفهم أن يكون المخاطب بمعنى الخطاب الخالق (التكوين) والشارع (التكليف) حاصلًا بفضل فعل الخطاب وليس متقدماً عليه. وفي الحقيقة فإن فعل الخلق والتكليف الواردين في آيات التكوين والتشريع كلها لا يشترطان أن يتقدم عليهما المخلوق والمكلف في شكل طبيعة معدومة (شيئية المعدوم المعنوية أو الثوابت في المعدم الحاقية) أو موجودة (القوى في المادة الأولى المشائية أو القوى في الأمسجد أو المثال اللقيط الأفلاطوني) بل يمكن تصور المخلوق "الذي أتى عليه حين من الدهر لم يكن فيه شيئا مذكوراً" والمكلف قد صار شيئاً بفعل تكوينه أو الإرادة الخالقة والمشرعة في نفس الوقت مما يجعل الإسلام إيماناً طبيعياً (معلوماً بالعقل) ومتزلاً (معلوماً بالوحي) لكونه أمراً فطرياً مكتوباً في الإثر البيولوجي كما ترمز إلى ذلك الأيتان الكتريتان 172 و173 من الأعراف : "وإذا أخذ ربك

حرتقة في مادة التمرج الإنسان الوحش والفلسفة المتخاذلة

عليّة الزروقي*

أن البشر هم كذلك؟ (2) هل يمكن أن نذهب الى أبعد حدّ علنا نغضب على أسباب ذلك "السّم القاتل في نبع الحياة" الذي تحدث عنه أبيقور، لنقول مع متسكيو إن "النّاس جميعا وحوش، أمّا الملوك فوحوش بلا قيد" (3) أو نقول مع باسكال "ليس الإنسان ملاكا ولا وحشا، والبلية أنّ كلّ من أراد أن يكون ملاكا كان وحشا" (4)، الأمر الذي قد يجعلنا نفع في التنازّل المطلق حتى نقول مع أوغست كونت: "تألف الإنسانية من الأموات أكثر من الأحياء... إنّ الأموات يحكمون الأحياء" (5)

ولكن علينا أن نقلق من ملوك أشتاوم ومن هذه الإنهزاميّة وهذا اليأس لنعلن مع جيورج روستان "أنّ من يقتل إنسانا فهو مجرم، ومن يقتل الملايين من البشر فهو مجرم" (6)، ومن يقتلهم جميعا فهو إله" (6) بذلك يفتح باب الأمل نحو التجاوز والتمرد على القتل طالما أنّ هناك من "لا يقتل" إن "الإنسان حبل ممدود بين الذّابة والإنسان الأعلى، إنّ حبل فوق الهاوية" (7)، وإنّه "شيء لا بدّ من تجاوزه" كما يعبر نيتشة. وقد اعترف ديكرت أنّ "الأنا وسط بين الإله والعدم" أي أنّه ليس "وحشا" ولا "ذنباً" كما اعتقد هويس وليس "طليبا" "ملاكا" كما تصرّ روستو، وإنّما الظروف الاجتماعيّة والسياسيّة هي التي تجعل من الرجل الطبيعي الذي ينزل من الجبال شخصا مريضا ومجرما. كما يعبر نيتشة في كتابه "معيّب الأصنام".

إنّ الباركامو، وليس بعيدا عن نيتشة يرّد الاعتبار للإنسان إذ يعلن "أنّ عظمة الإنسان في عزمه على تجاوز وضعه" (8)، ومن هنا يمكن التأكيد مع "لامني" أنّ "الحريّة هي القوت الذي ينشئ على الشّعوب أن تكتسبه بحرق الجبين" (9)، هذا ما يسمح لنا بالسؤال: إذا كان الإنسان كائنا ميّنا لا محالة، فلماذا إرادة الموت والقتل؟ أ لا تستحقّ الحياة احتراما مطلقا؟ أ لا يجدر بنا غزو مساحة الموت ذاتها والاحتلال عليه من أجل حياة أرق، من أجل الإنسان الجديد الذي تحرّر من الإنسان، إنّهُ إنسان الحب والعمل والإحتجاج! إنّ مسأسة الإنسان الرّاهن تستلّ في أنّه يعيش الحياة قبل الحياة ولكن مجرّد معاناته لها، فإنّه يتشوّق الى الاختفاء ورغم هذا الاختفاء فإنّ الحياة تستمرّ ويستمرّ الإنسان، فهو كالملذّب يختفي بعيدا ويعاود الظهور ورغم هذا الشّه فإنّ الإنسان يختلف عن المذبذب إذ هو كائن خالدا بقيمه، حكم عليه أن يكون حراّ وجها لوجه أمام مصيره، فإنّ محترق متمرّد يظهر دائما في أشكال الحياة... أمّا



"يستعد بعض النّاس طيلة حياتهم ليوم الآخرة دونما انتباه إلى السّم القاتل المسكوب في نبع الحياة". (1)

إذا كان "أبيقور" قد تحدّث في مسكولته هذه عن بعض النّاس واعتبرهم في حالة استقالة مطلقة عمّا يجري في الحياة فإنّ هذا الإقرار يمكن أن ينسحب كذلك على بعض المثقّفين والمفكرين دون استثناء بعض الفلاسفة، وقد أجاد بول نيزان الفيلسوف الفرنسي تشخيص هذه الظّاهرة وفضّحها في كتابه "كلاب الحراسة" فتكثير منهم قد انداروا ظهورهم للحياة وانغمضوا عيونهم عمدا.

هل يمكن أن نشكّك في الكيونة العاقلة للبشر؟ فتتساءل مع ريمون أرون "الإنسان كائن عاقل، لكن هل

بعيد، كم هو مزعج إلى درجة أنه يسبب الصّداق والأرق الشديد. بقي ملازماً للذهن عدّة أشهر وفي كلّ محاولة بحث تنتهي إلى عدم الظفر بإجابة مقنعة ولكنّ الدكتور حسن قبسي مترجم كتاب " الإناسة البنيوية" (11) قد استخدم مصطلح الحرققة لتعريب العبارة الفرنسيّة Bricolage ولم نعثر لمصطلح الحرققة على أي أصل من القواميس العربيّة إلا أنّ الدكتور يوسف محمّد رضا قد ذكره في قاموسه المزدوج (12) أمّا الدكتور " نظير جاهل" مترجم كتاب " La Pensée Sauvage" لنفس الفيلسوف فقد عرّب كلمة bricolage بـ " البرققة" وقد ذكر صاحب "لسان العرب" كلمة " البرقيل" على أنّه اسم يطلق على آلة حربيّة قديمة وبالفعل فإنّ كلمة bricole أو bricola الإيطالية تفيد نفس المعنى. ويقال برقّل الرّجل أي كذب، وفيها معنى الإيراق والحذق، والبرققة تشير إلى قول غير مسبوق بعمل أو عمل غير مسبوق بقول... ويمكن أن نقرّ منذ البداية بأنّ للبرققة أو الحرققة معنى شائعاً متداولاً لدى العامّة في المجتمعات الأخرى إذ تفيد : شغل تافه / عمل غير متناه / عمل غير ربح... وقد تفيد معنى " الترفيع" كما ترجمها الباحث سعيد غانمي (13)... ولها كذلك معنى إيجابي متعبّد يتدرج صعوداً ابتداءً من وصف ممارسة الأشغال اليدويّة والحرف إلى ممارسة التفكير. من هنا يمكننا أن نستعمل إلى كلود ليفي شتراوس وهو يقول : " الحرققة (أو البرققة) من فعل حرقق، ينطق في التقديم على لعب الكجّة / الكرة أو "البليارد"... على النقص والفسوسية لكنّه يستعمل دائماً للتشكيل على حركة عارضة... وفي آيامنا هذه مازالت تطلق كلمة المحرقق على من يزاول عملاً يدوياً... فيستخدم طرقاً ملتوية متعرجة قياساً على تلك التي يبيعها صاحب الفن" (14).

ثم يقول في موضع آخر : "... من العلوم لدى الجميع أنّ في الفنّ شيئاً من العالم وشيئاً من المحرقق في آن... " و " المحرقق وإن كان لا يتبسّئ له أن يتبسّم مشروعه كاملاً، يضع دائماً في هذا المشروع شيئاً من ذاته... " (15). إنّ كلود ليفي شتراوس استخدم هذا المصطلح من حدّة الأدنى البسيط والشائع ليرتفع به إلى مستوى الفكر إذ يتحدث عن الحرققة الفكرية وتتضمّن عنده نواحي شاعريّة وأسطوريّة وبالشكل يمكن رفع دلالة هذا المصطلح إلى مستويات أخرى أكثر تجريداً وإن ظلّ المحرقق أسيراً لمعدّاته وللمادّة المعطاة سلفاً فإنّه يدخل عليها نظاماً جديداً أي يحوّلها إلى بنية أخرى.

المنبج فيلحقه الفناء كسائر الأجرام السماويّة إذ تحكمه الختميّة.

هل من معنى للحرققة اليوم؟

... في الفلسفة والأفلسفة كما في الأشغال اليدويّة، ثمة دائماً أشياء كثيرة يمكن أن تقال بكلّ بساطة وغمّاس، والحرققة Bricolage باعتبارها فنّاً أو أكثر بقليل أو علماً أو أقلّ بقليل هي الأساس المشترك، من أجل تأسيس فلسفة مسافرة في تخوم الأرض وحدودها، في الحياة اليوميّة والوضعيات القصوى كالحرب والموت والبطالة والمرض والجهل... من أجل إيقاظ غمّ من التفكير يفكر دكماً من جديد وإن كان ينطلق ممّا هو معطى فإنّه يعمل على إعادة نزيته، يمكن أن نطلق على هذه التصورات الجديدة مصطلح "فلسفة متسرّدة"، فلسفة أخرى تكون ضد الفلسفة على الدوام، ولكنها ليست عديميّة، فلسفة تعجّل بنهاية التاريخ وتساعد على أقول الإنسان : إنسان الحرب والقتل والجريمة والحقد والاستبعاد بكلّ أشكاله، إنسان الأذهان والانقطاع الذي أضاع خرافات التفكير عن عمد، واضطّرّ الحياة في العماء والظلام. إنّ الفلسفة المتسرّدة لا وجود لها في الكتب، بل هي حياة يعايشها الأفراد والشعوب من أجل علاقة جديدة مع العالم، من أجل تنمية الخصوصيات ومعاينة الكونيّة، وتأكيد حقّ الاختلاف وتنمية الحبّ أساساً. إنّها فلسفة التمرد المنهجي والاحتجاج الحكيم في زمن العولة والتفكيك. إنّ الإنسان كائن خالّد في مداراته، كائن محرقق، فنّان قبل كلّ شيء، إنّ الحرققة بماهي حركة وذوق وسموّ نظرة بداية الوعي في كلّ أبعاده وأشكاله.

يمكننا القول إنّّه في البلد كانت الحرققة أو البرققة، وكلّ الناس محرققون إلّا من حكم على نفسه بالسكون والموت، وكلّ الناس فلاسفة عفويّون ولكنّهم كذلك فلاسفة تقديرون كما في تعبير لقراسمي، إذا ما تخلّقوا بروح الاحتجاج والتمرد.

من هنا يمكننا الإقرار مع ووبرت اغروس وجورج ستانيسيو إذ قالوا في كتاب لهما مشترك بعنوان " العلم في منظوره الجديد : يستطيع الرجل العاديّ والعالم والفيلسوف أن يعرفوا العالم، ويستطيع الفنّان أن يصوّر في فنّه خصويّة العالم وثرائه" (10).

ولكن على أيّ نحو ينبغي أن نفهم هذا اللقاء؟

حرققة حول كلمة حرققة:

ماهي الحرققة؟ هذا السّؤال الماهويّ يلحّ علينا منذ آمد

البعض فإنه رغم ذلك يحتفظ بمعناه. إن الفلسفة تجد حياتها في تذكّر أصلها اللاتسفي والتفكير فيه.

إشارة إلى أفكار جنينية حول علم في طور التأسيس: البرقولوجيا Bricologie (17)

إن الخرقة التي نعيها هي الخرقة زائد، وإن كان المحرق يتطلق من درجة الصفر أو يكاد، من البسيط والعادي واليومي، فإنه يؤهل نفسه ويصل قدراته ومواهبه ومهاراته، نحو المقدّ وبروح شاعرية. إنها الخرقة نحو الأوج Ver Le Maximum والمعنى الشامل، وباعتبارها دالة الحركة والفعل والإبداع: في الفن، كفن الأرض، والفن التشكيلي والمسرح، وفنون العمارة والبستنة والذّبّور، والعناية بالبيئة كاستثمار الغابات أو استخدامها لاستحاج كما يفعل أصدقاء البيئة في شجاعة. وفي الفلسفة الأخرى كالفلسفة وفي العلم كالاكتشافات الجديدة التي تبنت من الطبيعة عرضاً، وفي الدين كالاكتشافات الجديدة التي تدفع إلى الأمام، وفي الطب كالاكتشافات العارضة لكثير من الأدوية عند اللقمة المباشرة بالطبيعة أيضاً، وفي السياسة كالأجراءات الطارئة والسريعة لمكافحة البطالة والأمية، وفي المجتمع كالأجراءات الفارطة والسريعة لمكافحة البطالة والأمية، وفي الاقتصاد كتنشيط المبادرات الحرة التي تخلق أفكاراً جديدة وقد تختلف عما هو سائد وتدفع الأعمال الخرفية إلى الأمام، وفي المجتمع كالأجراءات الفارطة التي يدخلها المجتمع على مؤسّساته تجاوزاً لمواثيق طبيعياً وغيرها كالكوادر والحروب، وفي السياحة التي يمكن أن تتطور بالتنقاه علوم التاريخ والاندستروبولوجيات المحلية والاركيولوجيا، وفي الثقافة عموماً كالتحويرات التي تحدث في اللغة المنطوقة في الحدود بين المجتمعات... وفي الذات وتتمثل في التّغويرات التي يحدّثها الفرد على سلوكه أو شخصيته أو جسده أو ذاته لاكتشاف الطاقات الكامنة فيه. وفي المطالعة كتلخيص الكتب والدّراسات والإبحار في عالم الإنترنت.

ومن هنا يمكن القول إنّ الخرقة أو البرقولة يمكن أن يكون لها معنى عام يخصّ القول والشعوب التّأمية التي يتوجّب عليها استثمار خاوماتها بشكل جيّد والقيام برسلة ما هو متروك لديها لتجاوز الدّيون والتخلص من التّبعة. ولها معنى خاصّ يطلق على المجتمع الواحد أو المؤسسة. ومعنى أكثر خصوصية وبهم الفرد وعالم الأشياء.

هل يمكن الحديث عن علم بالخرقة أو 'البرقولوجيا'؟

من هنا يمكن القول إنّ الفلسفيّ والأفلسفي يتلازمان وكلّ منهما يتطلّب الآخر سواء في مستوى "القول والصوت": الفنون المكانية والزّمانية" أو "المفهومات"، إنّ الفلسفيّ بحاجة إلى الأفلسفة تفهيمها، بحاجة لفهم غير فلسفيّ، مثلما الفنّ بحاجة للفنّ والعلم للأعلم" (16).

فالأعمال المتخصّصة تحتاج إلى الأعمال غير المتخصّصة كما أنّ الحياة تحتاج إلى الأحياء، وهكذا يمكن اعتبار أنّ الحياة كلّها خرقة أو برقولة، والمحرق يحتفظ دائماً بحريّة داخلية ويحافظ على مسافة ما، بينه وبين الآخر والعالم، دون أن يفقد تواصله مع الآخر ومع العالم. بوسعي أن أزعّم أنّي أول من بدأ يشتغل على هذا المصطلح هذه الأيام عندنا، فالخرقة باعتبارها إشكالاً وموضوعاً للتفكير وأداة له في نفس الوقت، كمشاهدة أولى لاكتشاف آفاقه وحدوده وكذلك عواقبه وضروره تجاوزه. وإن كان الإنسان العاديّ في حياته اليومية يمارس أنشطة ومهارات يدوية، وكذلك الفانون والتّقنيون فإنّ هؤلاء جميعاً قد تفكّروا على الفكريين والأكاديميين في هذا المجال إذ يتجشّون أعمالاً تبحث على الحيرة والدمعشة. إنّ الفلسفة إلى عهد قريب تحفظ على عاداتها القديمة في التّخفي والبحث عن الفارطة المكوّنة والدقة المنطقية والتحصن داخل قلاع التجريد والتّحليل عالياً في سماء الفكر، وهي عادة أزليّة تلازم فعل التّفكير في طموحه نحو مستويات فكرية أكثر تأويجا، حتّى ولو فرضنا أنّ في هذا شيئاً من الحكمة والتّعالي فإنّه لا يخلو من الدّعاء والمراوغة والخوف من الواقع.

إنّ الفلسفة بماهي تذكّر وتعمّد نسيان الأصل وفرار منه، تتضمّن فكرة نسيانها وموتها، ولكن ما يتجشّا الوجود والديمومة وأنّ الأرض، دائماً هي الأرض وأنّ الإنسان هو هو، رغم أنّه ليس هو، ذلك أنّه يشتغل بخارج ذاته ويقلّي بنفسه هناك، فيكتشف له أنّه هناك، وأنّ ذاته ليست إلاّ خارجاً صار دخلياً، Internet وهذا الدخاليّ يموت حينما يغترّب ويصبح هناك بعيداً، مغلّفاً، مثلما تغترّب الفلسفة، عندما تتعمّد فعل النّسيان وتتعمّد على إصدار الأحكام على العالم والذات والآخر. ولكنّ ما يغترّب للفلسفة هو أنّها دائماً ضدّ الفلسفة وهو قدرها، تغترّب دائماً في الخارج، وتنشئ بالمخلف، لأنّ الإنسان صاحب الجلالة، دائماً على الأرض حتّى وإن خلق في السّماء. هذا ما يبرّر فعل الخرقة كموضوع للتّفكير الفلسفي وأداة له في نفس الوقت. إنّ الخرقة / البرقولة اشتغال على الواقع المعطى وحفر في الخامات وتحريك لها وإن كان ينتج عملاً لا معنى له في نظر

وبين الوعي بالحريّة. إنّ مشكلة الاحتجاج والتمرد لا تطرح كمشكل إنسانيّ جدير بالاهتمام في المجتمعات التقليدية لأنّ كلّ الإشكالات تحلّ تقليدياً حيث تتوفّر الأجوبة الجاهزة عن كلّ الأسئلة لكن بتطور المجتمعات نحو المدنية أصبح الإنسان شغوفاً بطرح الأسئلة بل ويشعر بالسعادة عند ممارسة حقّه في الاحتجاج. وفي هذا الفضاء الجديد نما الكوجيتو "أنا أفكر إذن نحن موجودون" وإن كان "فمردّي أنا" ومن أجل قيمة انتقصت في كينونتي فإنّه يتضمّن في صميمه الآخر، ويحبس له حسابه ويهذا يقع دحض الصيغة التي قد تبادر إلى الأذهان القائلة "أنا أفكر إذن أنا موجود وحدي" التي لا تدلّ إلا على عدميّة وانسداد الأفق. إنّ الكوجيتو "أنا أفكر إذن نحن موجودون" يمثّل فعلاً حقيقة أولى، وأرضيّة عمل لا فقط من أجل تحقيق ما حرم منه الإنسان وإنما يدفع الآخرين إلى الاعتراف بقضيّة، ضدّ كلّ وصوليّة أو انزعاليّة لتتخصّص الآن مثلاً الكوجيتو "أنا أفكر إذن أنا موجود" في عمود هذا السياق الذي نحن بصدده ونستلّق من الصيغة المفترضة "أنا أفكر إذن أنا موجود وحدي" واستبعادها في المجال السياسي والاجتماعي.

ويكفي أن نعود إلى رسالة (20) من ديكارت إلى فيز دي بالوك استمراداً ما في 1631 والتي وردت في كتاب أكاديمية الجرسية - لبول نيزان، حتى نجد ضالّتنا فد "أنا وحدي الذي يفكر، في المدينة" هي صيغة تجعل من الآخر غير موجود في المدينة ككائن يفكر" وإذا حاولنا دفع هذه الفكرة إلى الأحام فإنّ الآخر، حتى لو كان موجوداً، فلا معنى لوجوده في عالم "أنا أفكر" وقد صرح ديكارت أنّ "كلّ من فيها (أي المدينة) ينغمس في التفكير في الربيع". هكذا تنقلب صيغة "الآخر ليس موجوداً" إلى "الآخر لا يستحقّ أن يوجد" في عالم المفكرين حتى "لو كان موجوداً" وجريّة الآخر أنّه "ينغمس في التفكير في الربيع" وبنيّة قيم المفعة والتجاعة ويساهم في تطوّر العمران البشري الذي يجد قاعدته المادية في الاقتصاد. إلى الإنكار لا يؤدي إلا إلى إنكار مضاد، واعتبار الآخر أو الآخرين "في فوضى" لا يستحقون أيّ اهتمام" كما لو كانوا أشجاراً في الغابة أو حيوانات في الحقل... "أمر يدعو إلى مزيد التفكير في مصير "أنا أفكر وحدي، أليس الأنا هو أنارات كما ترى الأتروبولوجيا الثقافية؟ ألا أثقل الأنا هوية سرديّة حصيلة للبرويات (21) ألا يختبئ الآخر في أعماق الـ "أنا أفكر" بشهادة الفينومينولوجيا؟ ألا يسكنه اللوعي بما هو آخر ويتحكّم فيه كما يرى التحليل النفسي؟.

Bricologie؟ كضرع علميّ جديد في التقنية أو مقارنة في السوسيولوجيا والتقنيّة واستخدام الأشياء وتاريخها وحياتها وكذلك موتها أي تحولها؟ وما هي المهام أو الوظائف التي على العالم المختصّ في الدراسات الحرققة Le Bricologue أن يقوم بها؟ وماهي الأهداف التي يمكن أن يحققها حتى يسرع بتطوّر المجتمعات والاستفادة من المعطى وعلى جميع الأصعدة في زمن العولمة والتعقيدات المترتبة عنها والتي تهدد الصناعات التقليدية والمهارات والخصوصيات؟.

إنّ إنشاء مزيد من المعاهد التي تعنى بالحرف التقنية والفنية ورسكلة الأشياء وتأسيس ورشات عمل في التفكير الفلسفي والسياسي والأدبي وغيره من كلّ مكان يصبح أمراً ملحاً. بل إنّ استحداث قسم للبرقولوجيا أي علم الحرققة في المعاهد العليا للتقنية يعتبر أمراً جديداً وضرورياً. وبالمثل فإنّ تكوين مرشدين نفسانيين، يحملون في ذواتهم عيادات، يساعدون أفراد العصر الزاهن. هل يمكن القول: "أنا أحرقت إذن أنا موجود؟" ككوجيتو قبل الكوجيتو، كمحاولة لفتح مسلك نحو القول: "نحن نحرقت إذن نحن موجودون."؟ ذلك ما يمكن أن تكون الأعمال القادمة محاولة أوليّة في تناولها.

حرققة في "الإنسان المتمرد" لألبير كامو "أنا أتمرد إذن نحن موجودون" (18)

هذا الكوجيتو قد صاغه ألبير كامو في كتابه "الإنسان المتمرد" ترجمة نهاد رضا. يمكن القيام بشيء من الحرققة حوله واستناداً إلى هذا الكتاب نفسه، فإذا كانت كثير من المواقف قد اختلفت في أسباب التمرد والاحتجاج والعصيان وغاياته، فإنّها اتّفقت على شرعيّته بما له من قيمة إنسانيّة. إنّ التمرد لا معنى له (19) إلا بالنسبة للإنسان أي أنّه ينصّ المنزلّة الإنسانيّة. وقد لاحظ ألبير كامو مع شيلر أنّ روح التمرد لا تظهر في المجتمعات ذات التفاوت الطبقيّ الواسع (مجتمع الهندوس) ولا في المجتمعات التي يسودها نوع من المساواة المطلقة (المجتمعات البرية). إنّ التمرد يماحو ويغيّ حادّ لا معنى له إلا ضمن مجتمع تحجب فيه المساواة النظرية فوارق واقعيّة ملموسة. لهذا فإنّ فكرة التمرد، لا يمتنعها السكبي العدديّ التدمير، وإنما يمتنعها الإيجابيّ والفاعل المبدع، ولا تنمو هذه الفكرة إلا داخل المجتمعات الحديثة حيث تنامي فكرة الفردانيّة والاستقلال الذاتي وخاصة بتزايد الحريّات وحقوق الإنسان. لقد تزايد مفهوم الإنسان لدى الإنسان وتزايد معها التعرّض لإلها بسبب ما يصاحب تطبيق هذه الحريّة من إشكالات، ونظراً للمساواة بين الحرية الواقعيّة

ولكنه ايجابي جداً لأنه يؤكّد قاسماً مشتركاً بين الجميع وهو قضية المعنى الإنساني "إنّ نحن موجودون"، "نحن موجودون" وحننا كمجتمع وكبشر ودون عون أو ضغط نمارسه علينا قوى العدوان. فالحريّة للفرد وللشعب كذلك وإن كنّا موجودين وحننا فنحن موجودون مع الآخرين من أجل السّلام والحياة في هذا الكوكب المشترك.

إنّه عمّد يحافظ على روح التمرد والإحتجاج التي يتطلّحها الموقف ضدّ حيالّ الطغيان والفسطرة أو سعادة العبوديّة، إنّه احتجاج ضدّ الاستبداد بكلّ أشكاله. إنّه ليس دعوى لـ "لا" مطلقة ولا لـ "نعم" مطلقة ولا لـ "نعم ولا" في نفس الوقت، في ذات المستوى والدرجة إنّه "لا مقدسة" في وجه "نعم" الاستسلام والنبعية، و"نعم" شجاعة وحكيمة ضدّ "لا" العيشيّة التي تصبّح علامة مرض. إنّ التاريخ البشري ليس إلّا مجموع تمردات واحتجاجات تتجاوز ذاتها. ولكنّ التمرد لا يعني دائماً الثورة لأنّ الثوريّ غالباً ما يستهدف في نهاية عمله "وحدة العالم" ويتصرّف كأنه "ينهي حركة التاريخ" بل كثير من الثورات لا تكسب سمعتها إلّا من خلال جرائم القتل. إنّ التمرد ليس تمرّد العبد الذي يريد أن يحرّر نفسه/آخر يحول سيّدَه إلى عبد جليليد.

إنّ التمرد يحاكم الحرّيّة المطلقة والسّلطة المستبدّة فهو مطالبة بعدل، إنّه ضدّ عالم السيّد والعبد على حدّ سواء. إنّ التمرد في نظر ألبير كامو، يتضمّن فكرة وجود حدّ، فكرة وجود حقّ ما، تعرّض إلى الإتهامك ويعني أيضاً "أنّ الأمور استمرت أكثر ممّا يجب" و"أنّها مقبولة حتّى هنا الحدّ ومرفوضة في ما بعد" و"أنّك غاليّ في تصرّفك". فالتمرد بهذا المعنى رفض قاطع لتعدّد إطلاق مصحوباً باعتقاد أنّ هناك حقّاً ما في أمر ما، في مجال ما، بصورة ما، أي أنّ هناك قيمة إنسانيّة يدافع عنها. على خلاف ذلك فإنّ الصمت يعني العبد عبداً ويوحى للآخرين بأنّ لا رغب في شيء، ويجعل الآخر سيّداً مستبدّاً. إنّ وضعية الأيس قاتل وضعية العيب "كلّ شيء أَوْلا شيء". ما هي طبيعة هذا التمرد؟ ودائماً حسب ألبير كامو:

ليس التمرد عديميّاً تدميرياً مطلقاً على طريقة ستيرنر "يكس كلّ شيء". وليس تنسكياً على طريقة نيتشه حيث تتحوّل الحرّيّة إلى سجن اختياريّ ومأزق. وليس تمرّداً طفولياً مراهقاً كما هو لدى بعض الشعراء الذين رفضوا تحوّل شعورهم إلى تحارب ووسائل عمل، الذين يتكبرون ما كانوا يداخون عنه، أو أنهم يزعمون أنهم امتلكوا "الحرّة الفلسفيّة" أو كما يقال "العصا الحجرية" لفعل كلّ شيء. ليس تمرّداً ينتهي إلى

هكذا تتحوّل "الأنا أفكر" إلى سجن ضيق بينما يتمنّع الآخر برحابة سجن أوسع يتطلّب هو أيضاً تمرّداً معتدلاً للمراوحة بين عالم النجاعة والمنفعة وعالم المعنى والقيم. إنّ "الأنا أفكر وحدي" قد تتحوّل إلى "الأنا البطل" الذي يحمل لواء الفطوسة والتعالي على الصّعيد الفكري أو الممارسة والقيم، "الأنا المستقل والمستثمر أو المستبدّ السياسي أو العسكري أو التقني أو الأيديولوجي أو الأخلاقي". وإذا كان كوجيتو القدّيس أغسطينوس "الأنا أعطى، مقدّماتنا واعترافنا بالخطأ والخطيئة دلّاهُ بعني فكرة السيّد الخارجي العلوي وهو من بعث فيه فكرة الخطأ أو الخطيئة ليكون المخطئ ضعيفاً بإطلاق والآخر العلوي قويّ بإطلاق فإنّه لا معنى للاعتراف بالخطأ والخطيئة دون استحضار الآخر أو الذات نفسها باعتبارها آخر الذي وقع ضحيّة لذلك الخطأ أو الخطيئة ومن ثمة يمكن القول إنّ الأنا أعطى قد اقترن "جرميّة" في حقّ ضحيّةه وبالتالي فإنّ "الأنا أفكر" وإن ملّقت قاعدة جوهرية ذات دلالة فصرى على وجود الذات المفكّرة الحرّة والفاعلة والمريدة بالمسيّ الذي صاغه ديكارت، وهو المعنى الذي على الماثل المتعلّق أنّ يسوق نحوه أفكاره وأفعاله قدر الإمكان إلّا أنّ في ظلّه هذا السياق الذي نحاول أن نسوق نحوه الأفكار قد يتحوّل الأنا أفكر وحدي، في المدينة" إلى نوع من الإجهاد بالضرورة والعزلة والتلاشي والعدميّة أو ممارسة الأرباب المقلّتي كما يمكن للكوجيتو "أنا أعطى" في ضوء هذا التصكير أن يؤدي إلى تبرير الأخطاء والخطايا ومن ثمة ممارسة نوع من الإرهاب الأعفلاتي وتبرير الجرائم التي تقتشف باسم القدّس، وفي الوجود عن الآخر وممارسة حصار الصمت حوله تماماً كالحصار الذي فرضه صاحب الـ "أنا أفكر" ضدّ قائله وربما كانت كلمة واحدة كافية لحرق ذلك الصمت كما أشار موريس مارلويني (22)، وإنقاذ هذا الآخر الضحية من حكم الإعدام وإنقاذ الـ "أنا أفكر" من تهمة الخذلان وممارسة التنقية للحياة.

هكذا يمكن لأنّنا أفكر أو الأنا أعطى أن يتحوّل إلى مأساة، إلى خضوع وإذعان لعبودية الكلمات والتصورات وأوهام "البراديغمات" والنماذج هذا لا يعني إعادة قراة الـ "أنا أفكر" والحفر في طبيعته لايراز قدرة الأنا أفكر على التسامح والتعايش وروح النيقولوماسيّة البازعة والحكيمة دون غيث أو مراوغة. إنّ التمرد معناه أن نكون غير ما نحن عليه، وبعيداً عن السعادة الزيفيّة التي قد تشرع بها الأنا المتعالية في إفصائها للآخر. قد يبدو التمرد سلبياً بوجه عام

يتورطون في سجن المطلق بل وانكروا سمو الحياة والفرح والبهجة، وأرادوا أن يكونوا آلهة جديدا. إن التمرد احتجاج ضد الجشع والأنانية والفرديّة المطلقة، ضد الأخلاق التي تنمو زمن انتشار الفساد والدّعارة لأنها تسيء فهم الواقع ونحجبه.

إن "الأنثى أقرّده" يقف ضد الجرائم المنطقية وغير المنطقية، وضد استعباد البشر باسم الحرية وضد المجازر باسم المحبة وضد الجريمة باسم البراءة (23).

ولكن من هو المتمرد؟

إنه "الأشور" رمز الإنسان الجديد الذي يفرض حبسا بالآخرين وبالحياة وبالطبيعة، إنه المتمرد المبدع والخالق. ولكن ما معنى التمرد؟ إن هذا السؤال يصاونا دائما ويسجل حضوره إذ هو محابث للحياة والوجود. إن التمرد هو الاعتدال البشري عن التمرد ويعاش به، إنه في نزاع دائم مع ذاته، ولا ينحصر على المستحيل ولا على المطلق إلا بالاعتدال

يقول أهيركامو: "أن نحمل في ذاتنا سجونا وجرائمنا ونفسنا... وبهذه ليست أن نطلق لها العنان من خلال العالم بل أن نحاربها في ذاتنا وفي الآخرين". إن التمرد هو احتجاج ضد إعدام الآخر، لأن إعدام الآخر هو في نفس الوقت عديم لذت هذا بالبيولوجي والحكم عليها بالانقراض هو احتجاج ضد إعدام الذات للجسد كأخر، ولأن الممكن بما هو إحياء للذات بالتعاقد مع الآخر أصبح ممكنا بالعلم والمعرفة، لكن المفارقة تكمن في أنه كلما ازدادت معرفة وعلمنا وأخلاقا تضاعفت لدينا فرص الاحتجاج ضد إعدام الذات الجسد، الكينونة. وكلما قلّ علمنا ومعرفتنا وأخلاقا، ازدادت فرص الحياة بدءا بالبيولوجي وصولا إلى عالم المعنى، ولكن أي معنى لحياة بلا معنى تنفخس في السبات البيولوجي؟

هي رسالة إلى الآخر الذي يعدم ذاته وذاتي عن وعي ودون وعي، يعلم أو يبھل، وهي مقابلة أخرى لا معنى فيها للعلم أو الجهل، قد يقف خلفها قدر حقوق، مجنون، يعمل على سوتنا لإعدامنا معا، بدءا بالبيولوجي، باعتباره أساسا لعالم المعنى، عالم الأنا والآخر. هنا يتكشف الوجه الوهمي للاحتجاج والتمرد، بالتفكير إلى ذلك "القدر المجنون". ولا يمكن التمرد ضده إلا بقدر نبدعه لأنفسنا، أي بالتمرد ضد الآخر وضد أنفسنا. إن احتجاج الآخر ضد موت شخص ما، عزيز، لا معنى له إلا من حيث هو

خضوع واستسلام وقصد كل أمل، وهو أيضا ليس تمرد البطل الذي يطالب بحرية مطلقة، حرية "المصحف" ولا تمردا عمسرحا، ولا تمرد العاجز عن تحقيق الأفضل وكان ليس في الإمكان أبدع مما كان فينصرف نحو الأسوأ، يقول أهير كامو: "الحرية المطلقة تهدم كل قيمة، والقيمة المطلقة تلغي كل حرية". إن التمرد لا يسعى إلا إلى النسيء ولا يعد إلا بما هو مؤكد ومقترن بعدالة نسيية يعمل على صيانتها باستمرار وصيانة الكينونة المشتركة التي هي ميرور احتجاجه. إن التمرد يحافظ على الحق وإمكانية التعبير الدائمة باعتباره المسلك نحو الحرية والعدالة والحياة شريطة أن تستند إلى حق طبيعي أو مدني ولا معنى لحق من غير التعبير عنه، إن تأجيل الحق وإسكاته حتى تتوطد العدالة معناه إسكات الحق إلى الأبد ولا معنى لكلام الحق إذا سادت العدالة إلى الأبد لأن في هذا لا يتكلم إلا الأقوياء، إن ألبار كامو يؤكد أن الحرية المطلقة تستهزئ بالعدالة والعدالة المطلقة تنكر الحرية. إن هذه تعني في جملة ما تعنيه: توضيح العادل وغير العادل ووضوح الفواصل وثمة تلازم أيضا بين العدة وإيج، الحرية، باعتبارها قيمة ثابتة، يقول أهيركامو: "لم يفت البشر قط بنية صالحة إلا من أجل الحرية، فإذاك لا يستعدون إلا الموت يطالهم غاما".

إن التمرد الذي يؤسس له هذا الكوجيتو الجديد يدعم المجتمع المحسوس ضد فكرة المجتمع المطلق ويدعم الحرية النسيية ضد كل أشكال الطغيان العقلاني والأخلاقي، سواء طغيان "الأنا" أو طغيان الآخر أو الـ "النص". إن التمرد بما هو إرادة عدم الخضوع هو أساس الكفاح ضد كنهية الموت وصناع الجشت أولئك الذين يزعمون أن لهم الحق في إدانة الآخرين والحكم عليهم بالموت أو الحياة... وهو يصطدم دائما بالشر، الذي يكتسبه البشر، ويعيدنا عن موظفي الفلسفة فإن الفيلسوف الجديد ينحاز قفورا إلى الناس والحياة إذ لا يمكن إرجاء التخلص من الشر إلى ما بعد التاريخ لأن الناس يعانون الشر داخل التاريخ. إن الفلسفة الجديدة لا تزال تصرخ احتجاجا ضد الشر البشري من أجل المصير، إن الفيلسوف الجديد يهدف في احتجاجه إلى المجابهة دون أن يذمي امتلاك الحدود، ينصرف عن الأحلام ويعتق التبعالي وينشغل بالخاص متذكرا المستقبل وانما رأسه نحوه يهتم بهذا الإنسان، بالبيئة، بالفوضى وبالدولة وبالعدالة اليومية وبالحيثيات الأساسية دون التلهف وراء حرية "خاوية على عروشها" إنه يؤمن بالعالم وبالإنسان الحي. إن كثيرا من الناس في عالم اليوم يشاؤون كونهم بشرا وهو ما جعلهم

حميمية مع البيئة ولكن مهما كان واقعياً فإنه بلا نهاية من أجل الحب والحياة.

يسود الاعتقاد اليوم بأن عصرنا ليس عصر الأثر الفني بل عصر التحقيق الصحي والاستخدام السليم للوقت ولكن مع هذه التصورات وضعت إذا لم يكن الانتفاص من قيمة الفن واعتبار الجمال. يقول كامو " إنه المجرمين قادرون على القتل ولكنهم غير قادرين على الخلق... غير أن الفنان يعرف الإبداع ولا يستطيع القتل " (24).

إن الحياة تمرد واحتجاج مستمر، حب وعطاء، ولا معنى لها في غياب التمرد. على الإنسان أن يتعدّد ضدّ العيب الجدد الذين على استعداد للتزول إلى السوق كسلعة وكأشياء. إن الـ "أنا التمرد إذن نحن موجودون" هو كوجيتو الحياة ودوامه يبرّر بسلام الحياة ذاتها، وكون العالم حركة واستقراراً في نفس الوقت. إن التمرد الذي نعبه، يقارب ذلك الذي يقصده كامو، إنه التمرد المنهجي الذي يشبه الشك المنهجي الذي أسس عليه أفكار مشروعه الفلسفي.

إن هيراقليطس باعتباره "مبدع الفارغ" يؤكّد على نسيته ويضع "حياً" لانسايه الدائم. وقد رمز له بـ "نيميزيس" وربة الإعتدال (25). الملك يتوجّب على الفيلسوف الجديد أن يتخذها مصدر إلهام إذا أراد أن يتخذ من تناقضاته التمرد المعاصر موضوعاً للتفلسف.

احتجاج منهجي ضروري، إن الحياة هي مسرح صراع الموتى للعزّز بالحياة!

إن التمرد يعرف اللحظة المطلوبة التي تستلزم توتراً لا نهاية له وينشأ بالاعتدال. إن الحياة قائمة بسودها التمزّق وهي العكر المتحرك فوق الأحطار من أجل العدالة والمعرفة. فاستمرّد كالفنان يجد في الألعى فكرة المعنى إذ لا وجود لمن لا معنى له ويمكن للفنان أن يمتصح الخطم في العالم ويطلب بالعدالة ويقسم يخلقها ولكن لا يمكنه أن يحكم على العالم حكماً سليماً مطلقاً إلا إذا أنكر ذاته يقول كامو " الفنان ينكر الواقع ولكن لا يتهرب منه " إن التمرد في عالم الرواية حسب كامو، يقف ضدّ الموت ويصنع المصير من أجل تشييط الذاكرة والسياس وتصحيح العالم والتأكيد على عالم المعنى وسمو الإنسان، وانتصاراً على زوال الأشياء وما ينس من الواقع وهو كذلك ضدّ الآلية التي تشيخ الإنسان، إنه ضدّ البقاء في السماء. ثمة في التمرد تمرد سواء في الرواية أو في الدراما أو الموسيقى أو الأدب أو الشعر (رواية "الغريب" لكاسو و"الذباب" و"الغشيان" و"الجنرال" لسارتر...) إن الفنان يجدد أيام العطل السعيدة ويعيد بحث الماضي في حاضر خالد أكثر خصوصية ورجى وهو يبيد خلق العالم كما يرى بروس ويشتت الذاتية للتمرد كما يبيد ماركيز. إن الفن في تحالف أبدي مع الحقيقة وفي صيدقة

الإحالات:

- (1) (2) (3) (4) جلا الدين سيّد، معجم للصطلحات والشواهد الفلسفية ص 44 وما بعدها.
- (5) (6) (7) (8) (9) : نفس المرجع ص 65 وما بعدها
- (10) سلسلة عالم المعرفة عدد 134
- (11) التكمّل الكبير زايد، قاموس مزدوج عربي فرنسي
- (12) ك. ل. اشتراوس، الفكر البري والإنسانية البيوية مع اختلاف لطيف في الترجمة.
- (13) فلسفة بول ريكور، الوجود والزمان والسرود.
- (14) ك. ل. اشتراوس، الفكر البري والإنسانية البيوية مع اختلاف لطيف في الترجمة.
- (15) نفس المرجع ص 40
- (16) جيل دلور وفليكس غتاري، ماهي الفلسفة؟ ص 222
- (17) Brucologie منظر الأثر
- (18) الإنسان التمرد ص 29 وما بعدها، وص 133، كامو
- (19) نفس المرجع السابق ص 26
- (20) بول ريكور، الوجود والزمان والسرود، ص 55، ما سيّد غتاري
- (21) جيل دلور وفليكس غتاري، ماهي الفلسفة؟ ص 222
- (22) الإنسان التمرد ص 302، 314، 320
- (23) الإنسان التمرد ص 341 وما بعدها
- (24) ك. ل. اشتراوس، الفكر البري والإنسانية البيوية مع اختلاف لطيف في الترجمة.
- (25) نفس المرجع ص 47

سيمائية العمارة والفنون في المجتمع العربي

عبد السلام محمود*

مرتطة مباشرة بالعناصر المكوّنة للمعالم أو للمدينة عموماً، وليست أيضاً دلالات لنظام لمعي طبيعي لأن سيميائية الأثر الفني والعضاء اللغوي تختلف عن المقاربة الدلالية للأثر الأدبي أو الشعري بل تمتدّ ذلك من حيث أنّ اللوحة الفنية، أو الأثر المعماري ليسدّ ربي سلسل أفعي، وفراغهما لا تخضع لهذا التتابع الذي تميّز به الكنهه لئصية.

فالشاهد لئوكة أو لئسمع يوجب بعيبه فضاء تشكيلي مفتوحاً يتجاوز حدود الإطار حول لئأثر الذي يشاهده.

لكن الإشكالية التي تنطرق إليها في هذا المقال هو أين يكمن المعنى الجوهري للعمارة والفن العربي والإسلامي في مجتمعاتنا المعاصرة في خضمّ التحولات الحصرية الحديثة، وما تشهد المدن العربية من تداخل الأشكال والأنماط الفنية والمعاصرة. وهل يعبّر هذا التداخل عن تناص وتقاطع سيميائي له مبراته الدلالية. هل هو تناص يهدّد هوية العمارة العربية والإسلامية أم هو عامل إيجابي وإبداعي؟

ولتحليل هذه المسألة نتوجب علينا أولاً عرض الخصائص العامة المميّزة لفن العمارة الإسلامية من حيث الفنون الصغرى والفنون الكبرى القديمة وتفاعلها مع الفنون التشكيلية والهندسية المعمارية في المجتمعات الحديثة. ومدى تأثير المجتمعات العربية بهذه المجتمعات في هذا المجال. ونحاول بعدما نتطرق إلى إشكالية المقاربة السيميائية للأثر الفني المعماري من زاوية التسمين، أو التداخل الدلالي للأشكال (Intersémiotique) المعمارية الحديثة. إذ أن محاولة فهم هذا التناص أو التداخل الدلالي للأثر المعماري، من حيث هو فضاء تشكيلي، يساعدنا على فهم المعنى الجوهري الاجتماعي والثقافي - الكاس في ثابا المدن والمعالم في المدينة العربية الحديثة.

التصوير بين القبول والرفض:

لاقت الفنون التشكيلية القبول والرفض في عالم الإسلام. لقد تمثلت حجج



لم تعد المقاربة السيميائية تنحصر في

مجال الأدب والسينما والتلفزيون بل أخذت تستقطب اهتمام العديد من الباحثين في مختلف العلوم الاجتماعية والإنسانية. من ذلك، تعدّ هذه المقاربة جدّ ضرورية وهامة لفهم التحولات الحضرية، والمعمارية المعاصرة التي صارت تغلف عليها قيم الحدائثة وما بعدها في خضمّ تيّار العولمة بكلّ مستوياتها وأبعادها المادية والرمزية.

فالفضاء الحضري إضافة إلى كونه أحجاماً فيزيقية، وتحويلاً هندسياً لعناصر طبيعية، فهو مكان، وإناء محتويات اجتماعية وثقافية يتفاعل فيها الحايي والمحتوى لإفراز أنظمة من الدلالات. وهذه الأخيرة ليست

ويتكون الأرابيسك أي الزخرف العربي أو الإسلامي من وحدات نباتية محورة، أكثرها شيوحا ورقة الكرم الحماسية وعناقيدها وحببات عيها، والأكانثوس (حبشة اليهود) والنخلة بشكلها المروحي الكامل، أو نصف المرحي إلى زهرة اللوتس وكيزان الصنوبر وحببات الرمان. ومن ذلك أطلق بعض الباحثين في هذا المجال اسم التنوير على زخرف الأرابيسك، فاقترح تسميته "بالرقش" وهي الكلمة التي تعني النقش، ويمكن استخدام كلمة "التوشيع" نسبة لشعر الموشح الذي نبع فيه أهل الأندلس والذي خرج على رتبة الشعر العمودي بما أدخله من تفاصيل وإشاعات متنوعة جعلته أكثر صلاحية للغناء الجماعي التقليدي (3).

ويمكن القول بأنّ الشعراء العرب للعصرين كان لهم في البداية موقف متاثر من المدينة، وكانت هذه المناوأة **رواقية** في البداية، لا شر به الشعراء من غربة، وضياح بين جدران المدينة وشوارعها المسفلتة، وأصواتها وزحامها، وصحفا في المجتمع الحديث. لكن حاول الشاعر العربي **ألمح** أن يتأقلم مع الواقع المدني وأن يقيم علاقة نقدية، **وإدخاله في حتم النمو الحضري**. وذلك من خلال رفضه، ونقده للأوضاع الاجتماعية والسياسية (4) المثيرة العربية. كما يتضح من تفسير فرويد لعالم اللاشعور المتأثر للواقع المدني في البحث عن آفاق، وبدائل للواقع المدني ذي الأشكال الغير متناهية. إذ "تكشفت التجربة الشعرية عن أنماط رمزية تشكلت في مدينة المستعمر كيوثيا إنسانية ولقد تطرق فرويد لهذه المسألة عند حديثه عن اللغة الأولية للأحلام. فقد أفرغ فرويد هذه اللغة من كل معنى إيحائي لأعطائها معنى واقعي. وهي نفس السياق طرح رولان بارت نفس الإشكالك المتمثل في كيفية المرور من الإيهام أو المجاز إلى التحليل عندما نتحدث عن لغة المدينة. كما أن يونغ، تلميذ فرويد، قد نحت مفهوم اللاوعي الجمعي، وفسر به التمازج الأسطورية القديمة كاللاشعور المترسب في أعماق الشعوب (5).

والأرجح أن الخط العربي أصبح شيئا قشيا العنصر الأورك في الزخرف العربي سواء كان كوفيا مستقيم الخطوط، قائم الزوايا أو نسخيا ليئا مستديرا، اعتبارا من القرن الـ 5 هجري/ 11م. وعادة ما كان الخط يحتل وسط المساحة المزخرفة، فكانه الموضوع الرئيسي لها، وتحيط به العناصر

المعارصين للرسم في الإسلام والزخرفة والنبات في كونها تلهي عن التفكير في الله، وخاصة في المساجد حيث يمكن أن تشتغل عن أداء الصلاة. وعلى أساس هذا الرأي شاعت فكرة كراهية الإسلام للفنون إن لم نقل تحريمها، الأمر الذي ترتب عليه انغلاق الفنون الجميلة الإسلامية في حيز ضيق يحدد صفاتها في عدد قليل من الاتجاهات الفنية السالفة. التجريد الثابت والتكرار الساكن فكانها تدور في حلقة مفرغة من التوقف والسكون. لمفهوم الامتصاص لا يعني الثبات بمعنى السكون وعدم الحركة، بالعكس يعني أن العلاقات تتكرر بشكل نفسه في إطار جملة من التحولات (1).

أما الموقف المؤيد، فهو يؤكد قبول التصوير في الإسلام استنادا إلى النص القرآني والسيرة النبوية. هكذا كانت أول صفات الفن الإسلامي بشكل عام، هي أنه في صوري إيقونوغرافي - على عكس ما كان يظن - إلا فيما يتعلق بالفن الديني الذي يتميز بكراهية الصور، التي يبنى عدد من السمات الخاصة التي تميز بها التصوير الإسلامي، مثل: إعمال المظاهر الحسية، وتجنب خداع النظر، **إعلاء المكانة** الظلال، والحرية في تحريف الفضاء والخسب لتصوير المكان حسب مستويات متتالية على شكل عمودي بما يدفع بالأنف إلى أعلى اللوحة، وهو الأمر الذي يمكن من رؤية المشهد من نقاط مختلفة في نفس الوقت... ولقد طبق الفنان العربي مبدأ "الاستعالة" هذا في استخدام الألوان أيضا، من حذف التدرج اللوني، ورسم خيول وردية وزرقاء وبرتقالية وبنفسجية، والمسألة هنا لا تعني نقضا في المهارات التقنية بل إنها تمثل فكرة التحرر من تقليد الطبيعة (2) وهو ما يمكن أن يفسر بالتجريد مثل مغامرات أبي زيد، في مقاصد الحفري... وفي ذلك قيل أن الفن الإسلامي بطبيعته الساكنة لا يمثل ظل محتواه تجربة الحدث بل الوعي بالأزمن.

الزخرفة الإسلامية "الأرابيسك" :

إن الفن الإسلامي، حسب بعض الباحثين، فن زخرفي بمعنى أن مجاله الشاسع هو الفنون الصغرى وليس المكونات المعمارية التي تعني الفنون الكبرى. وتمثل هذا الأمر في المصطلح الفني الذي أطلق على الزخرفة الإسلامية، وهو "الأرابيسك" بمعنى "العربي" وهي اللفظة التي يمكن أن تردف كلمة "الإسلامي" من حيث أن العرب مادة الإسلام.

إيقاعي، وأن علاقته بالحنينة أكثر منها العمارة الحقيقية، وذلك لأن العرب كبدوا لم يكونوا يقدرون العمارة بل الفنون الصغرى. وهكذا يظهر قصر المشتى من بعيد وكأنه معسكر للبدو، بمعنى أن كسوته الزخرفية كانت نابعة من طبيعة البيئة الصحراوية (8) للعمروية دورها أن لم يكن في ابتكار ذلك الزخرف، فعلى الأقل في تطويره ونشره، حتى أصبح ينسب إليهم، فهو الأرابيسك يعني الزخرف العربي.

الخصائص الدلالية للعمارة في المجتمعات العربية:

والفضاء المعماري من حيث هو تعامل بين ملء وفراغ، إذ الملء هو الأحجام التكعيبية، والدائرية المملوءة بالمادة الحجرية، أو الأجرية، أو الطينية، الإسمنتية... ليست حيلة من حسن إنساني نفسي ثقافي واجتماعي. ولا الفراغ يخلو من نفس المصنوع. وهو ما أبرزته العديد من المطالعات النظرية واليدانية للواقع المعماري في المجتمعات العربية. وفي هذا المجال، ينال الباحث المعماري روبرت بيرارد، في كتابه السيميائية لتخطيط مدينة تونس المتبقية ذاك التفاعل بين الداخل والخارج، بين المغلق والمفتوح في مدينة تونس المتبقية فالداخل والخارج لا تطبق على المدينة العربية الإسلامية الا كمرجعية تمثّل بين فضاءين يوجد بينهما تقابل في الأوضاع الاجتماعية (9). إذ الداخل يقابل الحميمي، المرأة (آنذاك)، والعصومي، الرجل. ولو أنه اليوم هناك تداخل بين المغلق (clos) والمفتوح (Ouvr) نحو السماء. فالفناء من شكل المربع، هو دائري على غرار دوران السماء له وظائف منافية مثل تلطيف الهواء الحار في الصيف والبارد في الشتاء لتوزيعه بين البيوت المحيطة به. كما أن للبهو وظائف اجتماعية وثقافية مثل تجمع أفراد العائلة في المناسبات، كما يمكن من إحضار ونشر النسيل، وإحضار المونة السنوية... وخلاصة القول فلهذا الفضاء عدة وظائف اجتماعية وثقافية. وإن لا ينحصر المعنى الاجتماعي والثقافي الحقيقي في الوظيفة بقدر ما يمكن فهمه من خلال حركة التحولات الاجتماعية. وارتبط مفهوم المدينة عند العرب، منذ البداية بنمط عيش الترحال. * إن المطابقة بين مفهوم عرب وترحل لا يفسر فقط بوجود صلة في الواقع بل بواقع (10) لا بانتشاء عرقي لأن نشأة المدينة العربية

النباتية والهندسية في تجريدها وتشابكها وتصغيرها. فكانت عناصر مساعدة للخط.

وفي أهمية الخط العربي كعنصر من عناصر الفن الإسلامي يقول بوكارت: إن خلق تصوير إيقونوغرافي جديد في الفن الإسلامي كان يمكن أن يكون شيئا عابرا، وكان يمكن أن يجرّد الأمثلة الإسلامية من معناها. ففي الإسلام، أقيمت الكتابة المقدسة التي تمثل التجسيد المرئي للكلمة الإلهية، مقام الصور (6) هذا، كما بقيت الزخرفة الكتابية وحدة محافظة على شكلها القديم في مختلف البلدان من حيث استخدام الحروف الكوفية الطيبة والمائلة في نقوش الأبنية وشواهد القبور وهكذا كانت مكانة الخطاط أهم من مكانة المصور كراهية الفراغ.

ومن السمات الهامة في الزخرفة الإسلامية أنها إلى جانب التجريد، تكره الفراغ. إذ تتوالى العناصر النباتية في إيقاع رتيب، وكأن هذه العناصر تتوالد بسرعة النظر إليها، وكذلك الأمر بالنسبة للعناصر الهندسية التي تشابك وتضافر في متواليات لا نهائية، ومثل هذا لا يمكن أن يقدّر من الخط وخاصة الكوفي منه فأورقت أطرافه هو الأعواد وأرغلات. لهذا التكرار للعناصر الزخرفية يذكّرنا برتابة الإيقاع للحياة في بلاد العرب، وهي وجه الخصوص بإيقاع الشجر العربي الريب في قصيدته المسمودية، وهي نفس الرثابة التي ظهرت في التحنن والنغم والموسيقى العربية.

ونستنتج من ذلك أن الزخرفة الإسلامية الدقيقة كانت تكسو المسطحات جميعا سواء كانت حوائط أو قبابا أو عقودا، وهي في اتجاهها إلى ملء الفراغات تكاد تنطلق إلى ما لا حدود له لولا أطر الخطوط الهندسية أو "البراوز" من بسيطة التي معقدة التي تحد من انطلاقها وتكبح من جموحها. وقد فسّر هيربرت ريد يرى أن ذلك كتعبير عن ميل عرزي في الإنسان، يتمثل في الخوف من الفراغ Horror of vacuumity وعلى أساسه يفسر ما يظهر في دورات المياه العامة من كتابات أو "شغطيات" (7) يقول بوكارت في تحليلاته الرمزية للفن الإسلامي أن واجهة المشتى عمل بربري (بدوي) استخدم في عكس ما كان يقصد به أصلا: النقش المتعرج العظيم بوحدات أوراق الأكانت-حشيشة اليهود) يظهر كافيز قديم أي كعنصر ساكن، الغرض منه حمل السقف، ولكنه في المشتى عامل متحرك (ديناميكي) أو

سيرونة النمو العمراني في المجتمعات العربية. لكن هذا التفاعل بين الأشكال المعمارية العربية الإسلامية وأشكال العمارة الحديثة وما بعدها، قد أقرّز نمواً غير متكافئ بين مراكز حضرية كبرى ومدن، وقرى وأرياف في المجتمعات المحلية. كما نتج عن هذا التفاعل ظاهرة تهشيش وانقسام لفتات اجتماعية ضعيفة في الأرياف وفي المدن، أما على المستوى الرمزي، فقد أخذت تغطي الأشكال المعمارية والفنية الحديثة على حساب الهوية الثقافية المعمارية المحلية للمجتمعات العربية الإسلامية. لكن هذا لا ينبغي عن الأشكال المعمارية الحديثة ميزاتها التقنية والجمالية، والتفاعل معها، يكون بمثابة مصدر إبداع للمعماري العربي والإسلامي. وهذا يجزئنا إلى الحديث عن التناص بين الأشكال المعمارية الحديثة والحداثوية والبعدية في ظل تيار البيئية في مستوياتها الاقتصادية (السوق) والاجتماعية (المجتمع القروي) والإنشائية (المجتمع المعلوماتي)...

الفن المعماري المعاصر وإشكالية المعنى الفضائي:

إن التناص الشريفي للمدن في المجتمعات العربية والإسلامية في علاقتها بالامتلاكات مع مجتمعات المركز المصنع يتسم بنمو حضري على نسقين زمنيين: نسق بيولوجي ونسق مرتبط بجسد الإنسان العربي ونسق التكنولوجيات الحديثة المنظمة للمعيشة البيومي في المجتمعات العربية الحديثة. وهذان الزنيمان والأزمان المتفرعة عنها ليست متناغمة، أو متكافئة بحيث تؤدي إلى نمو عمراني متكافئ ومتوازن، فالفضاء المعماري من حيث هو تحويل اصطناعي للمحيط الطبيعي حتى يكون فضاء يطبع فيه العيش (Biome) التركيبة من Bio أي حيوي وHome سكن. لكن غالباً ما هو في الواقع، غير متناغم مع المستويات النفسية الاجتماعية، والرمزية للفاعلين الاجتماعيين فيه. ولهم معنى الحركة الحضرية في المجتمعات العربية لا بد من مقارنة البعد الرمزي والجمالي في المدينة العربية لأن الواقع الحضري هو متصور ويحتوي ذاتية ثقافية (ذاكرة)، ومتخيل ونواة إبداعية رمزية... تكون المقاربة السيميائية أفضل منهج لفهم معناها الجوهري، بما أن للمدينة انعكاس لمنطق عيش تميز بالترحال والاستقرار عند العرب. فهذا النمط المعيشي المبني على متخيل جمعي (الخرافات، والمعتقدات، والتصورات الجماعية...) كما يؤكد ذلك عالم

الإسلامية أنبتت على ثنائية الترحال والاستقرار. الأول يرجع إلى القبائل التي كانت تعيش في البراري، والتي بقيت مهمشة، وغير معترف بها من المجتمع المدني، أما الثاني، فهو المجتمع الحضري، التكون في ظل الملك أو الدولة العسكرية المنتصبة في مراكز وأحياء تجارية. فالمدنية العربية، أو العمران حسب تحليل ابن خلدون نشأ وتطور موازاةً للملك. وعمر المدينة، وازدهار عمراتها ثم خرابها مرتبط، وعلام لفتات نشأة، ونضج، وازدهار، ثم سقوط الدولة. إذ كل دولة، تشيد عمراتها وتطور الفنون، والمعالم، الميزة لفترة سلطانتها. وشهدت المدن العربية الإسلامية في الحقب التالية نمواً غير متمركز على ذاته (excentrique) خلافاً لما شهدته المدن في المجتمعات المصنعة من تطور متمركز على ذاته (concentrique) تحت عوامل اجتماعية وتاريخية خاصة بالتشكلات الاجتماعية القروية. ومن بين هذه العوامل نذكر بالخصوص التراكم البدائي للرأسمالية، والتجارة الثلاثية بين أوروبا وإفريقيا وأمريكا، وعامل الثورة الصناعية، والعلمية-التكنولوجية. ونتج عن تضاعف هذه العوامل ارتفاع وتيرة النزوح نحو المراكز الصناعية. وتخصّص المدن حتى أصبحت ميجابول (megapoles) ثم اليوم سكوبول (Technopoles) كمراكز للتقنيات الحديثة المتطورة. وتواجه العمارة العربية الإسلامية وهاتان هذا التطور في التقنيات الحديثة لبناء منذ اكتشاف مواد جديدة بفضل الثورة الصناعية (الفلوإذ، الإسمنت، البور...) مما حدا بالمهندسين المعماريين، والتصميميين (Le Corbusier) إلى طرح النموذج المعماري، يعتمد أساساً النموذج الثورة الصناعية والتقنية، أي النموذجاً حديثاً يقطع مع التماذج السائدة في العصر الكلاسيكي (11). لكن هذا الطرح لاقي المعارضة من طرف المعماريين لأنه ينبغي عن العمارة بعدها الفني الأساسي.

وان كانت فرونواز شواي قد ألفت الانتباه في نقدها لبعض التيارات التعميرية بين الواقع والبيوتيا، فهي تحصر تاريخ العمارة ونشأة المدن منذ النهضة الإيطالية في القرن الرابع عشر ميلادي. وهذا الطرح يبقى منحصر في مركزية الفكر التعميري الأوروبي في حين أنّ الظاهرة المدنية موجودة بكل مكوناتها في المجتمعات العربية (جميع هشام، 1993). تطورت المدينة العربية ونمت في ظل هيمنة أنماط حضرية حديثة تؤثر أنماطها، وأساليبها، سلباً وإيجاباً، على



كجمال للتبادل في مختلف النشاطات الإجتماعية، أو النشاطات الشهوانية في معناها الواسع.

وترتبط ظاهرة الشهوانية *Erotisme* بالمدن في المجتمعات الاستهلاكية حيث الشوارع الشاسعة والفضاءات التجارية المزدهمة. فالمدينة متكونة من عدة استعارات، تشابه وتقابل، وتتقاطع. وفي هذه اللعبة بين الاستعارات المجازية يوجد المعنى الحقيقي للمدينة، هذا المعنى القابل للفهم والتأويل من خلال دراسة تسلسله العلاماتي "الساتناغماتي" طاقة التراكب *Syntagmatique* في فهم علاقة الدال *Signifiant* بالدلول *Signifié*، في تفاعل اللومينيم الكلمة (بضم الكاف) *lexème* بالصوت (بضم الصاد) والصيغة *Morphème* في تسلسلها الأفقي وفي نفس الوقت في تزاوجهما وتقابلهما وتبادلها على المستوى العمودي *Paradigmatique* إضافة إلى ذلك، ما يرتبط بهما من رموز على المستويين: الدالة *Dénotation* والإيحائية *Connotation*.

ينظر عالم، بهذه التعبير المعماري طبقة من الوظائف الممكنة للبناء للتحرك والحروج، الإدراج للعمود والتزويد... وقد ميز أمبرتو إيكو بين صنفين من الوظائف الدالة: الوظائف الأركية وهي من النوع السالف الذكر. والوظائف الثانوية المتعلقة في الإيحاءات الرمزية الممكنة للتعبير المعماري مثل: المسحة الصوفية، الهبة، التصور... (الترجمة لي).

ويختلف الرمز عن العلامة *Signe*. فإذا كانت هذه متصلة مع الشيء أو الدلول *Signifié* فيدل الرمز مباشرة على الدلول بصفة مباشرة، إيحائية... والبعض الرمزي حاضر في ثانيا النسيج المعماري والعمراني. وقد بين هنري لوفابر في كتاباته حول المدينة أن الحضارة التكنولوجية صارت تفتقر للرموز وصارت تسودها السلطة، في معناها الواسع، ذات الوجود المتشتر في كل مكان *ubiquité* والخطر في هذا، حسب هنري لوفابر، هو أن يفقد السكن *L'habiter* معناه الحيوي الإنساني ليصبح مجرد محل سكني *Logement*. وهو ما تصف به التجمعات السكنية الحديثة في شكل بنات عمودية، وقوالب هندسية حديثة، تفتقر عموماً لثراء رمزي، ويعد انساني مبدع.

يمكن أن نستنتج من تحاليلنا لمسألة سيميائية الفضاء

الإجتماع الفرنسي ميشال مافيزولي في تحليله للفضاء والتخيل عندما يقول: "الفضاء هو مكان التصورات" على غرار ما أكدته من قبله إميل دوركايم بأن المجتمع هو عشيرة من الأفكار أي أن المجتمع هو الضمير الجمعي. فالفضاء بهذا المعنى هو متخيل أي أنه مجسم بصمات التصورات، والأفكار. اتبنى على لا وهي جمعي (مجموعة من النماذج الأسطورية... وهي عوامل كاملة وظاهرة وتؤثر أيما تأثير في حس وإدراك الفضاء المعماري والحضري. فهذا الأخير هو بمثابة أثرني، وصفة أدق فضاء تشكيلي، لغة مرئية تختلف قراراتها عن اللغة الطبيعية (Ferdinand de Saussure). فاللوحة، والمعلم يمثلان فضاء تشكيلي به يرتبط المرئي والمقروء. وقرءة كل أثر منها لا تخضع لنواميس القراءة النصية لأن هذا الأخير هو تتابع لوححات معنوية في حين قراءة اللوحة الفنية، أو المعلم كفضاء تشكيلي هي تابع في لحظة المشاهدة التي غالباً ما تكون عشوائية لأن مساحة الفضاء التشكيلي هي مجسومة من العلامات ذات حركات الفرضية فالفضاء التشكيلي والمعماري قابل لعدة قراءات، وقابل لعدة مسارات للبحث نحو علاقات دون أخرى حسب ميولات المشاهد للأثر فكيف الهاتفي والتشكيلي.

وتطلب قراءة الفضاء المعماري من حيث هو بنية أحجام مادية ذات تعبير تشكيلي منهجية الخاصة في مقارنة معناه فالعنى لا يكمن في المكونات الشكلية للمعلم بل في نظام الرموز *Codes* اللفظية، أي ما يضي على العناصر المكونة للأثر من إضاءة، وظل، ومن اختلاف في الأشكال والألوان، ومن لفتاح واندلاق، ومن تهوية، ومن صدى صوتي *acoustique* ومن تناغم، كلها علامات دلالات توحي بترجيحات ثقافية واجتماعية أشمل من الأثر ذاته. هذا ما يخص بعلم الدلالات *La sémiologie* الذي اتبنى على أساس اللذة *Bros*. وفي هذا الصدد يؤكد رولان بارت بأن البعد الشهواني *erotique* في مقارنة الخطاب الحضري. إذ يقول: "إن شهوانية المدينة الدرس الذي يمكن تعلمه من الطبيعة الجذ استعاراتية *Métaphorique* للخطاب الحضري. ولا يقصد رولان بارط بالشهوانية الأحياء المخصصة لذلك، وهو تفسير وظيفي لمختلف النشاطات بالمدينة.

إن المقصود بالشهوانية كمرادف للاجتماعية *Socialité*، بأن المدينة هي فضاء الالتقاء مع الآخر ومركز المدينة يعاش

الظاهرة الحضريّة كما هي أيضا تجريد للمعنى من محتواه المادي (الاقتصادي والاجتماعي) الأساس في تشكيل المجتمع لكنه يتمفصل مع بنية رمزيّة للمجتمع لا تقلّ أهميّة عن الس المادّي للمجتمع.

وتمكننا هذه المقاربة من فهم النسيج المعماري والعمراني العربي الذي نما بسرعة هائلة وصارت تسوده، أكثر من ذي قبل، ثقافة معماريّة سماتها الظاهرة سيادة الزعّة النفعيّة، البراغماتية، والصورة الاستهلاكيّة، ومظاهر التطور التكنولوجي الحديث على حساب القيمة الرمزيّة. ويسوقنا ذلك إلى طرح تساؤل مشروع وهو إلى أي مدى تمكّنتا المقاربة السيميائية وحدها من فهم المعنى الجوهري للحركة المعماريّة والتعميريّة في مجتمعات المغرب العربي المعاصر؟

المعماري، والحضري بأنّ إشكاليّة فهم المعنى الجوهري لهذه الظاهرة مرتبطة أيّما ارتباط بخطر انتشار سلطة النموذج المألّف للثقافة المعماريّة الحديثة. إذ لا ننفي ما أنت به النماذج المعماريّة والتعميريّة الحديثة من تقدّم تقني من حيث التصميم، والتنفيذ في عمليات التهيئة، والتنفيذ، والترميم، هناك فقر رمزي في البناءات والمدن الحديثة، التي تعبّر عن سيادة الأشكال العموديّة، والمعملاقيّة Gignatisme على حساب التواء الرمزيّة المبدعة الكامنة في المتخيل الجمعي للمجتمعات العربيّة.

وقراءة الفضاء المعماري للمدن العربيّة تتمثّل في محاولة فهم وتفسير المراكز الاجتماعيّة في خضمّ التحولات الاجتماعيّة، الرأسمالية. ومن هنا، فالمقاربة السيميائية تعتبر تجاوزا لثنائية الذاتي والموضوعي في فهم

الإحالات:

- 1- محمد عابد الجابري، 'ثبات' في الموسوعة الفلسفيّة لقرية، مع 1، ص 310
- 2- سعد زغلول عبد الحميد، العمارة والفنون في دولة الإسلام
- 3- ستاندار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص 365
- 4- Barthes, Roland, sémiologie et urbanisme, pp. 11a13)
- 5- سعد زغلول عبد الحميد، العمارة والفنون في دولة الإسلام، ص 191
- 6- سعد زغلول عبد الحميد، نفس المصغر ص 188 - 192
- 7-Berardi Roberto, "signification du plan ancien de la ville arabe"p181
- 8- هشام جميت، الكوفة نشأة المدينة العربيّة الإسلاميّة، ص 191
- 9- Maffesoli, Michel et al. Espaces et imaginaires, p.18
- 10- Barthes, Roland, sémiologie et urbanisme, pp. 11a13
- 11- Umberto, Eco, A theory of semiotics, p.308

من مظاهر الحداثة في الموسيقى التونسية خلال القرن العشرين

محمد الكحلوي *

الكلاسيكية نصف الحداثة

والموسيقى التونسية ثرية في مقاماتها وإيقاعاتها، متنوعة في أشكالها وأنماطها لها تاريخ طويل يمتد مد العهد الأغلبي، وقد شهدت عر تاريخها هذا انفتاحا على الأشكال والأنماط الغنائية الوافدة من المشرق ومن مختلف بلدان المتوسط، بل مثلت حسر تواصل وتواشع بين حضارة هذه الديار ومختلف حضارات وثقافات البلدان لأخرى. وقد عرفت الموسيقى لتوسبه مثل بطيراتها العربية تحولات كبرى على غرار قطاعات الشقافة الأخرى كالفكر والأدب، فبرزت للوجود أنماط غنائية جديدة وسورت قوالب موسيقية وأشكال جديدة وسبحين متكررة عبرت عن توفيق هذا المجتمع إلى الحزن والشدديد، فكاد المر في خدمة قضايا الوجدان واستحابة للتطلعات الكبرى في الحياة. وقد طرحت عر تاريخ لموسيقى التونسية ولا تزال فصايب كبرى تنصل بخصوصيتها ومميزاتها وأصالتها السمية وطبيعة سيرورتها التاريخية وبهويتها، وكذلك بمدخل أحداثها الحقيقية.

في هذا البحث المختزل نتوقف عند أهم المحطات الكبرى للموسيقى التونسية في القرن العشرين مع تبين أبرز الفئات النوعية والإصاغات الكبرى التي عرفتها هذه الموسيقى في سبيل إنجاز مسار خاص بها، تجلّي فيه توفيقا إلى حداثة لم تكن بعد.

الغناء والموسيقى التونسية في فجر القرن العشرين:

لم يكن اهتمام التونسيين في بداية القرن العشرين بتلحين الأغاني كبيرا، وإنما كان يظن ترديد نوبات المألوف والموشحات في مجالس الغناء والأفراح. وكان الحظ الأوفر من الاهتمام للغوالب الموسيقية الآلية "الشرف" و"السماعي" و"اللوبقة" وهي معزوفات مجردة من الغناء، كما كان الانتشار واسعا لحفلات الذكر والإنشاد التي تنظمها الطرق الصوفية بمختلف الروايا وهو ما يصطلح عليه بـ"مالوف الجد" وبرزت للوجود في هذه الفترة فرق اليهود، مثل فرقة خيلو الصغير التي سافرت إلى مصر بهدف تقديم نماذج من الموسيقى التونسية (2).

وقد تطرّق الصادق الرزقي في مؤلفه "الأغاني التونسية" إلى بيان الأنماط الموسيقية

لم تكن الموسيقى
التونسية غناء طربيا، أو

فنا تجريديا تتكلف من خلاله
الدلالات والمعاني والأفكار بالمعنى
الهجلي فحسب بل كانت في صميم
الممارسة الاجتماعية حاضرة في
حياة الناس قريبة من نشاطهم
اليومي تعكس عاداتهم وتقاليدهم
ونظرتهم للحياة والوجود، فهي
مراة تجلّي حضارة المجتمع
التونسي وتعكس طبيعة بناء
الذهنية، وهو ما منح بعض علماء
الاجتماع والمهتمين بالدراسات
الانثروبولوجية شرعية قراءة
التحولات الكبرى لتاريخ البلاد
التونسية، والتقاطعات الهامة التي
عرفتها الحياة الاجتماعية وما اتصل
بذلك من ملامح وأحداث عبر تطور
الموسيقى والغناء (1).



وتجسد الإشارة إلى أنه ثمة تداخل كبير بين موسيقى المؤلفين من نويات وموسوعات وأزجال التي تسمى بالمؤلف الهزل (الموسيقى الدنيوية) وأناشيد وأذكار الطرق التي تسمى بالمؤلف الجدل الذي تدور معانيه على محبة الله والصلاة على النبي ومدح الأولياء وذكر مناقبهم (6) وتكون الموسيقى فيه بمثابة التمرين الروحي للذات : تمرين يساعد على الترفي في مفارح العرفان والكشف، والتسامي عن حاجات البدن طلبا للنشوة الروحية والمعرفة الدنيوية ويسعى عن أقصى درجات القرب من الحضرة الربانية (7).

وقد برزت في فجر هذا القرن ظاهرة إقامة الحفلات الغنائية والجلسات الموسيقية لأداء المؤلف والموسوعات الأندلسية والمجرد (8) بسوق الشواشية وسيدي أبي سعيد الباجي وسيدي الشالي ثم فيما بعد بقصر البارون ديرلجي (قصر النجمة الزهراء) بسيدي بوسعيد والذي ضم أبرز الموسيقيين والمغنيين التونسيين الذين سيعملون فيما بعد عناصر الوجد التونسي المشارك في مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة سنة 1964م، وإلى الحسن حسني عبد الوهاب (ت 1968) ترأسي جادا إسماعيل وكيان المنوي السنوسي (ت 1966) الممثل الخاص لبارون ديرلجي (9) الذي أقعده المرض عن المشاركة، أما الجوق الموسيقي فقد تركب من : الشيخ محمد غانم رئيس الجوق (آلة رباب)، الشيخ خميس تونان (عود تونسي)، علي بن عرفة (رق) ومحمد القراني (مغني).

كما اشتهر عن الباليات العصافيين منذ محمد الرشيد ماي (1710-1759) ميلهم إلى مجالس الغناء والطرب ورعاية المغنيين والموسيقيين وإحاطتهم ماديا بما يشجعهم على مزيد تفتح القرائع. فالصادق باي (1814-1882م) غنت له جرجيس وفرتوني التي عرفت بالغناء وإجادة العزف على البيانو، كما جمع هذا الباي في قصره ما يربو على الأربع عشرة مغنية.

وواصلت جرجيس وفرتوني عملهما الفني في عهد الملك علي باي (1818-1902م). وضم تحت محمد الهادي باي (1855-1906م) عازف الرباب البار بالبطول وعازف القانون البار محمد القادري والمغنية عروسية بروطة.

وفت للناسر باي (1855-1922م) عائشة الصغيرة المعروفة بعائشة بنت شك العصيان ومحمد المغربي وليي سقر (عائلة الفنانة الشهيرة حبيبة صيكة) ونسرية فلرز.

والغنائية السائدة في القطر التونسي فجر هذا القرن، فقد تحدث عن شيوخ غناء نويات المؤلفين مبرزا ذوقه بين الناس وأثره ووجدانهم مما أدى إلى تكثف أدائه "في جميع الأمكنة وصارت لحفظته مكانة أدبية كبيرة بين العموم. بحيث أقبل الناس على حفظه... وكل من حفظ جميع نوياته حفظا فنيا يعد من شيوخ هذا الفن وهو لم يزل عندنا مستعذب السماع. وشيخ هذا الفن في العصر الحاضر بل عميدالموسيقيين التونسيين وأستاذهم هو الأديب الشيخ أحمد الوافي. فإنه... أحرف تونسي بالنغم ومتاحيا" (3)...

وشاع كذلك أداء نويات المؤلفين بين يهود الحاضرة في أحيائها المتبقية (4) كما تميزوا في عزف الآلات الموسيقية خاصة البيانو والأرغن، وقد ظهرت على مستوى آخر في فجر هذا القرن الجمعيات الموسيقية وهي عبارة عن جوقات تامة للموسيقى مستكملة لجميع الآلات على غرار "المسنية" و"الهلال" وجمعية "النصر" الموسيقي كما ظهرت جمعيات أوروبية بعثتها الجالية الفرنسية والإيطالية المقيمة ببلدنا (5).

أما الآلات المستعملة في الجوق الموسيقي مع تطوع الإردا فهي العود والرباب والكنجة التي كانت مشهورة باسم "الجرانة" والكرينة (Clarinet) والبيانو والرق والدريكة والقانون. وقد شاع استعمال آلات الشفائق والقميري في حلقات السططالي ومن العازفين الذين ذاع صيتهم أثناء تلك الفترة نذكر لالوالشيشي، محمد المغيرة، خميس تونان (عود) وأحمد بطيخ، غيلو الصغير، رحمن بردمة، البير أبيطول، محمد الصرايكي، قدور الصرايكي (كنجة) وعلي بن عرفة وخميس العاني (إيقاع).

كما انتشرت حلقات الذكر والسماع والإنشاد والمديح لدى مختلف الطرق الصوفية التي كان عددها يزيد على 10 طرق من أبرزها العيساوية والقادرية والمزوزية والسلامية والرحمانية والشيخانية والطيبة والشاذلية، وهي إن كانت أذكراها وأناشيدنا تخضع إلى الضوابط الإقاعية والتنغمية للموسيقى التونسية الكلاسيكية (المالوف) فإنها لا تتضمن الآلات، إلا الطريقة العيساوية التي تصاحب أذكراها آلات الإيقاع فحسب (البندير والتغرات)، أو الطريقة العامرية التي تعتمد آلة الزرنة (الزكرة) إلى جانب آلات الإيقاع في تمجيد التعمات ودرجات الأداء (ما يصطلح عليه بالطريقة الصوتية).

الأثر الكبير في طبع التكوين الفني لأبرز مطربين تونس في تلك الفترة خاصة فضيلة ختيمي وحبيبة مسكية التي حققت أغانيها نجاحا كبيرا (8) وصافت إلى برلين مع خميس ترنان ومحمد عبد العزيز العقربي وأحمد يوليمان لتسجيل نماذج من الغناء لشركة بيزافون.

ومع نهاية الثلاثينات شاع أداء الأغاني الشعبية وظهرت جلسات "الربوخ" وحفلات "الزندان" التي تعتمد فيها آلات "المزود" والذكرة مع التكثيف في آلات الإيقاع واعتماد الألحان الإيقاعية الراقصة، أما كلماتها فهي بسيطة وقريبة من الوجدان العام مما ساعدها على الانتشار واتحاف مقاهي الفن وحفلات الأعراس والحفلات.

وقبل ظهور الرشيدية سنة 1934 كمؤسسة حافظت على المألوف والغناء التونسي الأصيل والموسيقى المتقنة اضطلعت الزوايا وحفلات الذكر والإنشاد الصوفي بدور كبير في صيانة المألوف من الاندثار والتلاشي مع تلفيته والسهو على حفظه وتداوله ومن هذه الطرق العزوزية نسبة إلى سيدي علي عزوي، (القرينة العيساوية نسبة إلى الشيخ سيدي محمد بن عيسى) (9) التي كان لها انتشار واسع النطاق مع فجر هذا القرن في مختلف أرجاء البلاد التونسية ويكفي أن نشير إلى زوايا العيساوية بسيدي الحارثي (باب الخضراء) وسيدي بوسعيد وسيدي الشالي، وسيدي بوقمزة باب الجزيرة ومن أبرز شيوخ هذه الزوايا الصادق الفرجاني وحسونة بن عمار وعلالة الباجي ومحمد بن الشاذلي والطيب بعلجية الذي اشتهر بحدقه لكلا اللونين من المألوف (مألوف الهزل ومألوف الجدد) وكان مرجعا ذا شأن في أناشيد الطرق الصوفية وأذكارها.

الرشيدية : النشأة والرصيد

يمكن أن نعتبر أن الهدف الأساسي من بعث الرشيدية كما ورد ذلك في مقدمة كتاب "المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية" يتمثل في : "إحياء التراث الموسيقى التونسي... وحفظه من الاندثار والاضمحلال" حيث عملت مجموعة من الأدباء والفنانين والشعراء والصحافيين والموسيقين الذين كانوا سعوا في تأسيس هذه الجمعية على أن يجعلوا منها قلعة من قلاع الهوية والشخصية الحضارية بما يساعد على تقوية الكيان الوطني وشحن الهممة والمزاج ضد المستعمر مع

وعرف كذلك محمد الحبيب باي (1858-1929م) بميله الشديد إلى الغناء وحبسه لمجالس اللهو والطرب فقد ضم قصره عائشة الصغيرة وفضيلة ختيمي وحبيبة مسكية. وحافظ أحمد باي الثاني (1862-1942م) على إقامة الحفلات الأسبوعية في قصره فكانت من مطرباته فتحة خيري وحبيبة رشدي ووداد وشافية رشدي. وفي هذه الفترة بالذات اشتهر المغرب التونسي الكبير من أصل يهودي- الشيخ المغرير (ت 1939) حيث انتشرت أغانيه وحفظها الناس واستحسنوها وساهم هو بدوره في تهذيب عديد أغاني البادية وإدماجها في دائرة الفن الحضري. وقد دفعت هذه المعطيات إلى بروز حركية في الانتاج مما أدى إلى حدوث نقلة نوعية في نظام الاجتماع الموسيقي وهو ما يتضح من خلال مؤلف صالح المهدي ومحمد المرزقي "المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية" الذي يمكن أن نستشف منه السمات الأساسية لهذا الاجتماع الموسيقي عبر النقاط التالية:

- تضاعف عدد الإسطوانات الشرقية التي اكتظت بها مقاهي الأرياض باب سوقية وباب جليلي إلى تسهيل إقبال الناس على سماعها فتحتت صلتهم بهيئة "جمعية الفن" الذي تخو به، وقد شاعت في هذا السياق أغاني وأدوار وموشحات عبيد الحامولي والشيخ يوسف التيلاري والشيخ الصفطي والشيخ عبد الحفي حلمي وأقبل الناس على تلاحين ملك الأدوار والموشحات محمد عثمان (1849-1899م) الذي لحن موشح "ملا الكاسات" ودور "ياما أنت واحشي" ودور "أصل الفرام نظرة"، وانتشرت الأعمال الفنية لسلامة حجازي سيما وهي تجمع بين المسرح والغناء.

وقد انعكست سمات هذا الواقع الفني في أعمال الرسامين الذين صاروا يبدون في رسم المصير المشاركة متعة كبرى وعامل انتشار للوحاتهم.

وعلى إثر الاحتلال الإيطالي لليبيا قدم إلى تونس عدد من المغنين الطرابلسيين وأقاموا بالعاصمة خاصة، فساهموا في نشر لون من الغناء والموسيقى يجمع بين قوة تعبير الكلمة وشحن اللحن وقدرته على التأثير، ذلك أنه كان لبطش المستعمر وقساوته أثر كبير في ظهور هذا اللون من الغناء. ومن الذين قدموا في هذه الفترة من ليبيا براميلو بردعة وهو عازف عود وقانون وأخوه رحمين بردعة (عازف كمنجة) وموني الجبالي (ميمون) عازف عود وقد كان لهذا الأخير

شهر نوفمبر 1934 وضمت مايزيد عن السبعين عضواً، يمكن تقسيمهم إلى ثلاث فئات رئيسية :

فثاقون وموسيقون: ونذكر منهم محمد الأصرم (عازف بيانو)، حسونة بن عمار، محمد عاتم (عازف رباب)، مصطفى بوشوشة، الباهي الأدغم، عبد العزيز جميل (صانع آلات موسيقية وعازف رباب)، خميس ترنان، علي بانواس (من مشائخ المألوف)، يوسف سلامة (يهودي عازف قانون)، لالوالشيشي (موسيقي يهودي)، محمد الطيري، الشاذلي مفتاح (من رموز الموسيقى التحاسية وحفظة المألوف).

أبناء وكاتب: عبد الرحمن الكعكالك، الصادق الرزقي (صحفي وباحث في الثقافة الشعبية والفنون)، بلحسن شعبان، مصطفى آفة، الشاذلي خزندار، محمود بورقية، جلال الدين الفاش، الطاهر الفصار (شعراء) الحاج عثمان العربي (صحفي وشاعر).

إطاريون وسامعون وأطباء ورجال أعمال ولحار: مصطفى صتم، محمود بيطا، عبد العزيز بن شعبان، عبد القادر بنحاجية، شفيق بن مصطفى، أحمد بن عمار، محمد بن عبد الله، مصطفى الكعكالك، بلحسن الأصرم، محمد حجوج، أحمد بن مامي، الطاهر المناعي، محمد الباهي، أحمد بن عروس، أحمد رضا، جاك شمامة، فكتور بشموط، ارنست كوهن (11).

وانتخبت الجلسة العامة لجنة أدبية برئاسة شيخ الأماة محمد العربي الكبادي لتتفرع في نصوص أغاني التراث ونوبات المألوف وتؤشر على النصوص الشعرية الجديدة المقترحة للغناء، وانتخبت الجلسة العامة لجنة فنية (موسيقية) تشرف على جمع التراث الموسيقي وألحان نوبات المألوف وتعيد تدوين ما هو متداول منه، وتقرر في الأعمال الجديدة التي يقدّمها الملحنون. وتولى رئاسة هذه اللجنة محمد الأصرم الذي عين مديراً فنياً للجمعية وانضم إلى هذه اللجنة فيما بعد الأعضاء الجدد الذين سيكون لهم الدور في جمع المألوف التونسي وتدوينه مع بقية الأرزجال والموشحات والفوندرات التونسية وفي طبعة هؤلاء نذكر محمد التريكي (1899 - 1998)، الذي تولى ترقيم التراث الموسيقي وسن أسلوب في الآداء الموسيقي طبع آداء فرقة المعهد الرشيدى إلى اليوم، وتجدد الإشارة إلى أن تسمية هذه الجمعية

التفصال في سبيل استقلال البلاد والتصدي لعمليات التجنيس واستعمار العامة مكان القصص وهو ما بشر به المؤتمر الافخارستي 1930، إضافة إلى انتشار حركة الفصح الثقافي حيث بدأ الشروع في استبدال عناصر الثقافة العربية الإسلامية ومؤسساتها بأخرى تهدف إلى تذويب مقومات هذه الثقافة وأمام ما تشتمل عليه الثقافة العاربية من عناصر قوة وقسم حديثة مثل العقلانية، والقد، وحرية التعبير فقد بادرت لنخبة الإصلاحية التونسية آنذاك إلى بذل جهود فكرية كبيرة بهدف بيان مقومات استراتيجية التعامل مع هذا العدو النموذج، (الغرب الأوروبي).

وقد اتجهت جهود الجمعية الرشيدية إلى تأسيسها إلى حفظ وتدوين التراث الموسيقي المحفري المثقن المصطلح عليه بالمألوف ويضم 13 نوبة غنائية وموشحات وأزجال ومقطوعات موسيقية آلبية، وكان هذا الإرث الفتى يسمى بـ "المألوف الأندلسي" باعتبار اشتهاار آداته وحفظة لدى الفئات القادمة من الأندلس منذ القرن الخامس عشر ميلادي وفلك قبل أن يصبح إسمه المألوف التونسي. ولم تهتم الجمعية الرشيدية - أصلاً - بالاحتفاء بالأغاني والموديل والعروبيات التونسية المنتشرة في لودي و لآيف والتي صارت تصنف ضمن الفن الشعبي، أو التراث الشعبي رغم احتوائها على ثراء كبير في اللحانات والزخارف الموسيقية واتساع آفاق موضوعات تصورها الغنائية، وتجد تحليلاً من قبل محمد المرزوقي وصالح المهدي لعدم اهتمام لجان التدوين التي بعثت ضمن الرشيدية بهذا اللون من الفن التونسي تمثل في أنه لم يلحقه التشويه ولم يتلاش لآالبواي والأرياف "بقيت محافظة على موسيقاها الخاصة وتلاحيها البسيطة للمركزة على ترديدات عربية أصيلة مزجت أحياناً بإيقاعات أفريقية جلبها العبيد القادمون من أفريقيا السوداء" (9).

وهناك من يرى أن الدافع الأساسي والحقيقي لتأسيس الرشيدية هو التوصيات المتمخضة عن المؤتمر الأول للموسيقى العربية المنعقد في القاهرة سنة 1932 حيث "اتفق المؤخرون على ضرورة تكوين جمعيات موسيقية وطنية تسهر على المحافظة على التراث الموسيقي الرسمي" (10) سيما وأن أغلب الموسيقيين المشاركين كانوا من الفئات الاجتماعية العليا ومن النخبة الثقافية آنذاك.

وقد عقدت الجلسة العامة لتأسيس الرشيدية بالحدودية في

أخرى للمالوف جديدة من حيث النص الشعري والمحن، لكن مع الالتزام بضوابط النوبة كقالب موسيقي محدد، وقد يادر بتلحين هذه النوبات الشيخ خميس ترنان وصالح المهدي.

3) عملت الرشيدية على إضافة مجموعة من الأعمال الموسيقية الفردية إلى رصيدها. فمن بين الأعمال الموسيقية الفردية التي ضمنها إلى رصيدها :

أ- ألحان خميس ترنان ومحمد التريكي لبعض القصائد النصيحة لأبرز شعراء الثلاثينات والأربعينات.

ب- الأعمال الموسيقية للفتان الطاهر غرمة ومن بين هذه الأعمال نوشة ذيل سماعي مابة، ناعورة الإختام.

ج- سماعي إصبعين للشاذلي مفتاح، وهو من رواد الموسيقى النحاسية في تونس والسماعي قالب موسيقي آلي من الفناء يعزف في أوك الوصلة الغنائية.

4) التعرف بالتراث الموسيقي التونسي لدى المجتمعات العربية والإسلامية ومختلف شعوب العالم من خلال التسجيلات الصوتية وتسجيلات الأسطوانات (C. D) لبعض المؤلفين وبموسيقى التسجيلات التي أنجزت في هذا المجال: "نوبة الحسين" التي صدرت سنة 1999 بإشراف وزارة الثقافة وتنشيط مركز الموسيقى العربية والمتوسطية سيدي بوسعيد وقد سجلت فرقة المعهد الرشيدية هذا العمل بإدارة وقيادة عبد الحميد بتعلجية.

5) عملت الرشيدية على تدعيم النشر الخاص بالموسيقى وعلومها وتاريخها ونظرياتها، حيث أصدرت الكتب التالية :

أ- الشيخ خميس ترنان. تأليف صالح المهدي، 1981.

ب- الشيخ أحمد الوافي. تأليف عثمان الكعك، تحقيق وتقديم صالح المهدي، 1981.

ج- المعهد الرشيدية للموسيقى العربية، بالاشتراك بين محمد المرزوقي وصالح المهدي، 1982.

- مقامات الموسيقى العربية، تأليف صالح المهدي، 1983.

- نشر كامل نصوص نوبات المالوف والبشارف (المقدمات الموسيقية) والأزجال والموشحات في أسفار خاصة بالتنسيق مع وزارة الثقافة.

- سفينة المالوف تقديم د. عبد الباقي الهرماسي، 1999

وقد ساهمت الرشيدية في إحياء حركة تأليف الموشح على

بالرشيدية جاء اشتقاقا من اسم ثالث ملوك العائلة الحسينية ووفاء له وهو محمد الرشيد باي الذي اعتنى بالموسيقى والفناء، وكان أدبيا فنانا محبا للشعر والغناء ميالا إلى مجالس الأتس والطرب.

وقد اضطلعت الرشيدية منذ انبعاثها بمهمة تأصيل مقومات الشخصية الفنية التونسية وإثراء خزانة الرصيد الوطني من الأغاني والقصائد والمزوفات الموسيقية. فلم تكن مهمتها كما تقرر من خلال الجلسة التأسيسية أي الحفاظ على المالوف وتدوينه، بل صارت مؤسسة فنية أدبية لتأليف الأشعار والأزجال والتلحين والغناء الذي لازالت الذاكرة الجماعية تروى البعض منه إلى الآن.

ويمكن أن نخشول أهم إنجازات الرشيدية وإضافاتها إلى الرصيد الموسيقي والغنائي التونسي في المجالات الأساسية التالية:

1) جمع وتدوين الرصيد الموسيقي والغنائي التونسي المسمى بـ "المالوف" أي المالوف أداؤه ويحتوي هذا الرصيد على النوبات الغنائية وهي 13 نوبة ومجموعة من الألحان والموشحات والفنودات والمصنوعات الموسيقية لأدائها محمد الإشرارة إلى أن شيوخ المالوف وبعد تأسيس الرشيدية بمدة وجيزة وجدوا أنفسهم في خلاف كبير بسبب طبيعة الروايات والطرائق المتباينة في أداء المالوف، فلم يحصل الاتفاق ولو على نص نوبة واحدة في مستوى الكلمات أو الألحان "وقد كان بعض هؤلاء الشيوخ يعتقدون أن الكتابة الموسيقية من مقومات الموسيقى العربية فقط، وبالتالي فإن المالوف -بحكم كونه تراثا عربيا- لا يمكن تدوينه موسيقيا" (12).

وفي هذا السياق يقول محمد التريكي : "كان وجودي بينهم أمرا صعبا وكذلك الشأن بالنسبة إلى الحكم على ما يقولون فاقرحت عليهم قاعدة عمل تتمثل في أن يستمع من كل راو إلى خانة موسيقية في مصدر معين ثم تنق على خانة واحدة في المصدر فرقمها (...) وبهذه الطريقة بدأ الاستماع إلى نوبة الأصهار بمختلف الروايات، ثم تسجيل الجزء الذي يتم الاتفاق عليه، حتى أتينا على النوبة كلها، وأصبح (بذلك) شيوخ هذا الفن لا يستطيعون عزف أي قطعة إلا بحضوري قصد تسيير تلك القطعة حسب الترتيب الموسيقي" (12مكرر).

2) تنمية التراث الموسيقي والعمل على إيجاد نوبات

أما الشخصية الثالثة التي تأثرت بالمدرسة التقليدية فهي صالح المهدي حيث قام بتلحين نوبتي الأولى في نعمة (المعجم) وقد استقى أبيات هذه النوبة من أشعار ابن زيدون، أما النوبة الثانية فقد وضعها في مقام (الزركولة)، إضافة إلى أعمال موسيقية آلية مثل السماعيات والبخاريات.

وقد اشتهرت ألحان الرشيدية بالجودة والرفعة وساهمت في تلبية حاجيات الذائقة الفنية الراقية لما فيها من دقة في التعبير وجسالية التصوير خاصة وأن الذين باشرُوا كتابة الأغنية كانوا من أبرز أدباء وشعراء النصف الأول من القرن العشرين. وبرزت هذه الألحان منذ سنة 1935 أي عند تنظيم الرشيدية لسابقة في التلحين بين شيوخ الفن حيث فازت أغنية علي الدوعاجي "يا لامي يزيني". وقد تبارى في تلحين هذه الأغنية جلّ الملحنين فوقع الاختيار على فن خجيل ترنان. وتلت هذه الأغنية أغان أخرى ساهم في تلحينها محمد التريكي والحبيب العامري وصالح المهدي والهادي الجويني وأحمد القلمي وغيرهم. وقام محمد الخواجاتي (13) في الستينات بفهرست الإنتاج الفلاني لتقليدية كالاتي:

فهرست القصائد:

قف بالنازل : قصيد من تأليف الشيخ محمد العربي الكبادي وألحان خميس ترنان، الربيع : من نظم الأمير محمد الرشيد باي، هجر الحبيب : من نظم مصطفى آغه وألحان خميس ترنان وقد اشتهرت بأدائه صليحة، أنوح : من نظم جلال الدين النقاش وتلحين خميس ترنان. غزل العوادل : نظم الطاهر القصار وألحان خميس ترنان، عش حلالا : نظم جلال الدين النقاش وتلحين محمد التريكي، أين أيامي البديعة : ألّف محمود بورقيبة ولحنه صالح المهدي، إلى اللقاء : نشيد كتبه أحمد خير الدين ولحنه صالح المهدي، الصباح الجديد : نظم أبو القاسم الشابي وألحان صالح المهدي، يا زهرة : نظم محمد سعيد الخلصي ولحن خميس ترنان، نشيد المولد النبوي الشريف : كتبه عبد الرزاق كركاكة ولحنه محمد التريكي، أيها الساقى : تأليف محمد المرزوقي وتلحين محمد التريكي، ليت شعري : قصيد من تأليف محمد العربي الكبادي وتلحين صالح المهدي.

النمط الأندلسي شعرا ولحنا، إضافة إلى التأليف في مختلف قوالب الغناء والموسيقى الأخرى.

وقد تأثر بعض الملحنين بالتراث الموسيقي الذي عملت الرشيدية على إحيائه والمحافظة عليه فوضعوا ألقانا على غرار من حيث القلب الفني. فكتب أحمد خير الدين موشح (طاف بالصهباء بدري) وتولى تلحينه خميس ترنان في نعمة الزمزم ويشتمل هذا الموشح على ثلاثة أبيات وكل بيت به غصنان أما الحتم ويشتمل على ثلاثة أخصان وطالعه:

طاف بالصهباء بدري في كؤوس من لجين
فاسفني قد طاب سكري يا كحيل المقلتين
وألّف الطاهر القصار موشح رنة العبدان ولحنه خميس ترنان وطالعه:

من رنة العبدان وقت حواشي السامري
ومن صدى الألحان سيما شعور البشري
كما لحن خميس ترنان بعض الموشحات الأخرى انتقاه من نفائس الشعر العربي ومنها "بالهوى قلبي تلعن" للشّخّ البكري وقد وضع له لحنًا في مقام "الحسّين" على إيقاع "الريان" وطالعه:

بالهوى قلبي تلعن وجفا جنفي المنام
وحشاه مني غمزق ودموع في انسجام
أما الموشح الثاني الذي لحنه خميس ترنان وانتقى كلماته من الشعر العربي فهو بعنوان (في نعمة العود والسلافة) ومؤلفه أبو الحسن المريني وقد وضع لهذا الموشح لحنًا في نعمة (المعجم).

وأقدم خميس ترنان على تلحين نوبة مالوف كاملة في مقام النهاوند وهي "نوبة الخضراء" من تأليف الطاهر القصار، كما قام بإصلاح أبيات موشح "كللي يا سحب تيجان الزبي بالخلي" لابن سناء الملك من الناحية الموسيقية وبقي هذا الموشح يؤدي بالإصلاح الذي قام به خميس ترنان، كما لحن خميس ترنان بعض الأبيات الشعرية أصبحت تستعمل كختم للأزجال والموشحات منها:

ليس لنا الهوى محمود ولا لقاضي الهوى شهود
أنتم لنا في الهوى موالى ونحن في حبكم عبيد
ووضع محمد التريكي على النمط التقليدي عدّة استفتاحات ومصدرات لنوبات من المألوف تذكر منها نوبة: الحنين، كما لحن قصائد وأغان كثيرة.

فهرست الفونودوات والأغاني العتيقة :

غرسة-خاصة - الذي وضع لحنا لأغنية المرسى كلمات عبد العزيز الحجاج طيّب، ولحن ختم ياسكان المرسى لنفس الشاعر ولحن بعض النصوص الغنائية القديمة مثل "المفيساس" و"بدموعي ساجمة".

مدرسة العود بتونس :

(1) جيل الرواد :

لئن كان الشيخ أحمد النوافي هو المؤسس الأول لميلوديا التلحين من خلال إرسائه لنماذج وقوالب موسيقية وغنائية مستحدثة فإنه لم يؤثر عنه أنه كان من عازفي آلة العود، بل كان يخلق جيّدا آلة الفحل وهي آلة نفخ حديدية تقليدية، وكذلك له اهتمام بالآلة القانون(14)

وإذا أردنا الحديث عن ظهور مدرسة العود التونسية فإن ذلك يعود بنا إلى الشيخ خميس ترنان (1894-1964) واضع أسس هذه المدرسة مع تميزه في عزف آلة العود بتوجيهها الشرقي والتونسي ذي الأوتار الأربعة والذي يسمى بالعود الحلي. ولم ابتكر أسلوبا متفردا في استعمال ريشة العود، وتنفذه في ذلك تسجيلات هامة تصمم مقطوعات آلية وقصائد وأفغان، ومن أبرز من تتلمذ عليه الطاهر غرسة (ولد سنة 1933) وحسب عنه طريقة إتقان عزف العود التونسي ذي الأوتار الأربعة وبرز في عزف المقامات التونسية المعروفة كالخسين والإصبعين والمائة ورمل المائة والذليل ورصد الذيل والأصبهان والعراق ومجير السبكا وغيرها، وابتكر تقنيات وضربا جديدة في التقسيم. إضافة إلى حذقه لأداء البشارف والسماقيات والمصدرات والاستفتاحات وهي قوالب موسيقية آلية يقدم بها لنوات المألوف ولوصلات الغناء وقد تبرز في ذلك حتى صار سندنا مرجعا في عزف وتعليم العود العربي وصار أبرز ممثل للمدرسة التونسية في موسيقى العود.

وبعد آتية زياد غرسة في هذا المجال امتدادا روحيا وفنيا له وهو اليوم من الموسيقيين القلائل الذين يحذقون هذه الآلة، ونجدد الإشارة إلى أن خالدا الطبري الصحفي وناقد الموسيقى بجريدة لا براس "la presse" تعلم أصول هذا اللون من العزف وحذقه على أيدي الطاهر غرسة إلا أنه تخلى عن ذلك

هذا بالنسبة إلى الاتجاه التونسي الصرف في الموسيقى

سود الرمقات، أغنية من العتيق أعاد صياغة حبه خميس ترنان، ومن الفونودوات والأغاني العتيقة التي اعتنت بها الرشيدية، وأعادت إحيائها. يا عيل سالم، فراق غزالي، عرصوسي روز صبايا، العزاة، عمري راج، وأدعوني بالسات، مأصعب فراق حبيبي، بالله يا أحمد يا خويا، ساق عحك ساق، حبيتي حات، مخطم عني الأوهام، يحوق بنت المحاميد، في الدنيا ماويت مثلك، نايا خالة، شرق غدة بالرئين، شوشانة ونجيت نم المخاليل.

فهرست الأغاني ومنها :

يا لامي يزي: كتب كلماتها علي الدوحايجي ولحنها خميس ترنان، نا تنصحك يا قلب : كتب كلماتها علي الدوحايجي ولحنها خميس ترنان، ربي أعطاني : كتب كلماتها بلحسن بن الشاذلي ولحنها خميس ترنان، محلاها كلمة في ممي : كتب كلماتها الهادي محسي وحن خميس ترنان، يا أم العونية الزرقة : وضع كلماتها بلحسن بن الشاذلي ولحنها خميس ترنان، أم الجلس غالي : كتب كلماتها شيخ الأدياء محمد العريسي، كنادي ولحنها خميس ترنان، لوكان النار اللي كراتي كراتك : كتب كلماتها محمد الهادي خريف ولحنها خميس ترنان، آت اللي بعيد علي : كتب كلماتها بلحسن بن الشاذلي ولحنها خميس ترنان، غزالي نضر : وضع كلماتها محمد المرزوقي ولحنها خميس ترنان، باللي بعدك ضيع فكري : وضع كلماتها جلال الدين القاش ولحنها خميس ترنان، زعمة يصافي الدهر : من نظم محمود بورقية وحن محمد التريكي، وتعتبر هذه الأغنية في عرف الموسيقيين والنقاد فونود.

هذه نماذج من الأعمال الغنائية للرشيدية حسب الفهرس الذي أوردته محمد السقاغي في كتابه "الرشيدية" وهي تعكس ثراء المخزون الفني لهذه الجمعية ودورها في تطوير الغناء والموسيقى في تونس خاصة بالنسبة للنصف الأول من القرن العشرين، أما في النصف الثاني وإن قلت حركة التأليف والإبداع بعض الشيء فلقد اتجهت الجهود إلى التعليم، ونشر المألوف وإعادة تسجيله في أسلوب جديد، غير أنه ومع آخر القرن العشرين فتحت مجيدا أبواب التأليف والإبداع وبرزت بعض المحاولات في ذلك للملحن الطاهر

بتطوير أداء هذه الآلة. ولم يبق في حدود تقديم القوالب التقليدية بل ألق قطعاً حرة لا تتقيد بنموذج محدد أو بقالب بعينه، وقد ارتبط عزف العود لدى أحمد الفلعي بالطرب والإشياء وثرثرا الشحاتن التعبيرية، مع إظهار إمكانيات هذه الآلة وقدراتها في مخاطبة الوجدان، ومن القطع التي ألفها في هذا المجال نذكر "الربيع"، "سهيل الليل"، "القلب الحائر"، كما عزف على آلة العود قطعاً غربية مثل: "الحركة المستمرة" "PAGANINI".

(3) جيل المحدثين وتعدد النزعات:

وقد تعلمت إلى الفنان علي السريتي في نهاية السبعينات ومع فجر الثمانينات ثلّة من الذين صاروا فيما بعد رموزاً في دنيا الغناء والموسيقى نذكر منهم نور الدين الباجي ولطفي بوشناق وأنور إبراهيم وفريد الباجي وغيرهم. وقد نجح علي السريتي في غرس محبة آلة العود في قلوب هؤلاء، فكثرت الاهتمام بها مما أدى إلى بروز جيل هام من المعتمدين بهذه الآلة والمكتملين عليها بصفة أساسية مثل كمال الفرجاني ورضا سنيك وأسور إبراهيم الذي عاشر مع متصنف الثمانينات في إقامة حفلات غنائية على ركع مسرح قرطاج خاص بهذه الآلة ونجح في كسب اهتمام ومتابعة الجمهور والأوساط الإعلامية والثقافية.

وقد كان لتصاعد الموجات الفنية والثقافية - في مختلف أنحاء العالم - التي تهتم بالموسيقى التعبيرية وثرأه على آلة العود باعتبارها أهم وسيلة في ذلك، أثره في تكثف الاهتمام بآلة العود لذاتها، وأصبح يعتد بقدرها على التعبير، والإثراء، والتلون في الأنغام والتطريب. فظهرت مجموعة أخرى ضمن جيل المحدثين تصب كل جهودها على إظهار الإمكانيات التي تحتوي عليها هذه الآلة مثل محمد زيد العابدين ومراد الصقلي وظافر يوسف وغيرهم.

ولعل أبرز ما يميز هذا الجيل هو انفتاحه الشديد على نزعات ومدارس موسيقية عالمية مثل موسيقى الجاز وموسيقى السفونيات والأعمال الأوبرالية والمدرسة التركية العراقية ممثلة في محي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير وسلمان شكر بوشنايف تقنيات عزفها وأسلوبها في الأداء وقد ظهر هذا المنحى التجديدي من خلال إدماج تقنيات لم تكن معروفة في عزف آلة العود أدت إلى تغيير لفة أدائها أصلاً، كما أثر

الآلة المعتمدة على آلة العود، وفي مقابل هذا التآزر غدت رموز الانفتاح على النمط الشرقي بتقنياته وأساليبه المختلفة ويعتبر علي السريتي (وُلد سنة 1918) أحد أبرز رموز هذا التوجه في التعاطي مع العود الشرقي والتجديد في آليات عزفه وتطوير تقنيات وأساليب الزخرفة والمصاحبة والإضافة إلى النص الموسيقي الأصلي كما ألق عديد المعزوفات في هذا الغرض. وقد عرف السريتي أساساً بأدائه المقتن للقوالب الآلية المرجعية في الموسيقى العربية مثل اللونقات والبشارف والسماقيات، التي أخذها العرب عن الأتراك وطوروا فيها وجندوا في أدائها وكيّفوها مع تقاليد الأداء الشرقي. وظلّ السريتي وفيما يخص مصيبت الأداء التقليدي والمحافظة على روح الموسيقى العربية والوفاء لأجواء وأصالة القطع المعزوفة فحسب آلة الإيقاع التي تصاحب عزفه بقيت تقليدية أصيلة فهو لا يعتمد إلا المجلدة منها.

وقد نشأ في ظل معالم هذه المدرسة ذات النزعتين الفتيين التي يعتبر خمسين ترنان وعلي السريتي أبرز مؤسسين لها، عازفو عود آخرون جسدوا بين مكنون المهجين الكبارين وحاولوا أن يفتحوا على تقنيات جديدة في العزف. ونذكر منهم الهادي الجويني ومحمد الحموشي والصادق ثريا وصالح المهدي غير أن آلة العود مع هؤلاء كانت تعتمد بالأساس لمصاحبة الغناء، وقلّ ونادر أن عهد لها بعزف القطع الآلية بمفردها، وهنا نشير إلى وفرة المقطوعات الآلية التي ألفها صالح المهدي في هذا الباب.

(2) الجيل الأوسط:

مع تطوّر آليات التوزيع واتساع عدد العازفين للمكونين للتخت الموسيقي وطفوان آلة الكمنجة تقلص بعض الشيء منذ بداية السبعينات الاهتمام بآلة العود، التي لم تعد في غالب الأحيان إلا آلة الأداء الغنائي، وصار وضعها كأداة أخرى في التخت الموسيقي الذي يعتمد بصفة أساسية آلات الأوقاس (الكمنجة والفيوليسال) وآلات النفخ والإيقاع أكثر من آلات (العود والقانون).

غير أنه استمرّ الاهتمام بآلة العود وإبراز إمكانياتها في الأداء وتوسيع طاقاتها في التعبير من خلال تجارب بعض الموسيقيين نذكر منهم بدرجة أولى أحمد الفلعي الذي جمع بين الطريقتين الشرقية والتونسية الأصيلة في العزف واهتم

(كالمأسطورة والشعر والفلسفة والرواية)، وعلى ذلك تظهر هذه اللغة الجديدة لألة العود كما لو كانت خطاباً ثقافياً قائماً بذاته.

فرقة الإذاعة الوطنية: التأسيس والمسيرة

عوامل عديدة سياسية وثقافية واجتماعية وفنية دفعت نخبة من المثقفين والموسيقيين والشعراء التونسيين إلى بعث فرقة الإذاعة للموسيقى والغناء على إثر الاستقلال مباشرة فيفري 1957، حيث ظهرت الرغبة في إيجاد معالم إنتاج موسيقى وغنائي يعبر عن مظاهر الحياة الجديدة التي تتطلع إليها دول الاستقلال، وقد تمّ الرهان على الأغنية والموسيقى مثل غيرها من مجالات الثقافة الأخرى في سبيل نحت معالم الشخصية الحضارية الوطنية وهو ما كان وراء رفض وتصليب الأغاني الفرانكوآراب (العربية الفرنسية) التي ازدهرت منذ ثلاثينات القرن العشرين، كذلك عهد لفرقة الإذاعة الاصطلاح عمام تحديث الموسيقى والغناء كتعبيرتين ثقافيتين إلهاماً تائيداً كبير في الحياة العامة، وبالتالي الحدّ بعض الشيء من فكرة انتشار وتأثير الأغاني ذات الانقياد السريع والملمن المستوحى من الإنتاج الوافد من المشرق العربي.

في مستوى آخر سمت فرقة الإذاعة إلى التقليل من نفوذ الألحان الشرقية وقوة هيمنتها على مخيال الملحنين التونسيين، فلقد هام هؤلاء بسماع محمد عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش ومحمد عبد المطلب وشفيق جلال وصاروا يقلدوهم بسطحية وابتذال، وقد ضمت فرقة الإذاعة عند تأسيسها أبرز الموسيقيين والمثقفين الموجودين ضمن الساحة الفنية، وهم الذين سيكون لهم بعد فيما بعد عتق الأثر في بلورة شخصية الأغنية التونسية الحديثة (أغنية النصف الثاني من القرن العشرين) ونذكر من هؤلاء علي السريتي (ولد سنة 1918)، صالح المهيدي (ولد سنة 1925) وقندور الصبرارفي (1913-1990) حسن الفريسي (1925-1999) والهادي الجويني (1909-1991) عبد الحميد السلاطي (ولد سنة 1919)، والطاهر بدر، ورضا القلعي (ولد سنة 1931) وقد تولى هؤلاء مهمة التطوير والبحث الفني، وحصلهم أمل التجديد والابتكار وهو ما برز في آثارهم ومحاولاتهم الإبداعية، التي ألفت في تلك الفترة. وتولى الإشراف على نماذج هذه العرة كل من خميس

رموز هذه المدرسة التحرر شبه الكلي من القوالب الآلية المتداولة في الموسيقى العربية كالشرف والسماحي واللونقة والتحميلية وذلك بالرهان على التأليف في أشكال حرة لا ضابط لها إلا المقام أحيانا، باستثناء أنور إبراهيم الذي قدّم محاولات تأليفية في مجال القوالب الآلية تكاد هذه الأشكال المرجعية أن تصبح مهجورة، وللإشارة فإن أنور إبراهيم وحده ومن خلال تسجيلاته وحفلاته الأخيرة صار يميل كثيرا إلى التأليف والعزف في أشكال حرة تلقي أحيانا مع موسيقات أوروبية وأمريكية وإفريقية مثلما كان ذلك في اسطوانة 'ثمار' (1998)، حيث ظهر تأثره واضحا بأسلوب موسيقى الجاز.

ولئن فضل محمد زيد العابدين الاستناد إلى تقنيات وآليات وانماط مختلفة تنتمي إلى موسيقات من كل أصقاع الدنيا، فإن مراد الصقلي بقي منسجداً إلى المدرسة الموسيقية التونسية الأصلية من ناحية المقامات (الطبوع) وأغلب قطعه تقريبا وإن كانت هي الأخرى في أشكال حرة فهي ضمن طبوع تونسية. أمّا كمال الفريجاتي فإنه يميل أكثر إلى مزج الروح الموسيقية التونسية والعربية عمولا بتفتت حديثة وشحنات تعبيرية تخلق بالخيال عتلاء وتبعث الانسجام والمتعة في نفس السامع، مما يدفع إلى تصنيفها ضمن الانماط الموسيقية الروحانية أو الصوفية لما فيها من عمق وتركيز يشد الأذن، ويجلي الروح ويسمو بها، وذلك من أبرز مميزات الموسيقى الصوفية.

وفي المقابل نجد طاهر يوسف يدمج موسيقى الجاز بشحنها وقوة صداها بنزعات روحية صوفية إشراقية، فتجيه معزوفاته صدى لروح الشرق ومخياله وكيان الغرب وهو أوجه، أو هي بمثابة حوار غير مباشر بين أطقم الشرق الحالم، وكيان الغرب المسكون بالقلق وأسئلة الوجود.

غير أنّ ما يؤلف بين المعاصرين من رموز مدرسة العود بتونس هو نزوعهم إلى اكتشاف آلة العود وما تطوي عليه من ثراء وقدرات وزخارف وأنغام وجمل موسيقية جديدة. كما يؤلف بين هؤلاء نزوعهم إلى إيجاد لغة خاصة بألة العود لغة تعبيرية مشحونة بالصور والأخيلة والمعاطف والمشاعر والأحلام. لغة تقول هواجس الإنسان وشواغله وتعبّر عما يكنه بل تصل إلى حد محاولة لرغجيات الحضارية والاجتماعية المختلفة والسرديات للمشكلة الحضارة الإنسان

والهادي الجسوتي ومحمد الجموسي (1910-1982)، والظاهر غرسة الذي برع في ربط أجواء الغناء التقليدي بأذواق الناس وميلهم إلى الإيقاعات الراقصة واستنبط من ذلك أغنان ووصلات خاصة بالأفراح والمناسبات، وأغلب هذه الأغاني استطاعت أن تصمد وتنتشر ويستمر حضورها متوهجا في الذاكرة الجماعية، وهي على خلاف الإنتاج الغنائي لأخر القرن العشرين الذي وجد صعوبة في النفاذ إلى سامع الناس، والاستمرار في حياتهم.

ولئن قامت الرشيدية بتدوين المآلوف الغنائي التونسي فإن فرقة الإذاعة سجلت الكثير منه بإشراف وزارة الثقافة وبالتعاون مع دار ثقافات العالم بباريس وذلك منذ سنة 1959 أي إبان تأسيسها حيث تم تسجيل نوبة الليل بمشاركة خميس ترنان وقدر الصراري في الحزف وإدارة عبد الحميد بلحمجية، ثم نوبة العراق ونوبة الرمل سنة 1960، ونوبة الأسبها سنة 1960، وقد طبعت هذه التسجيلات على أسطوانات ليزر (C. D).

الغناء والموسيقى الشعبية : مرآة للذاكرة الجماعية

كان الغناء الشعبي في تونس جزءا لا يتجزأ من ممارسة الناس اليومية يحضر في كل مجالات نشاطهم ويعبر عن نظرهم للحياة وعواطفهم وقد ارتبط الغناء الشعبي أساسا بالصنائع والحرف حيث يستعين به الناس على دفع كل العمل وروتيته وهذا سواء في الحواضر والمدن أو بالنسبة إلى البوادي والأرياف وعلى ذلك يقسم علماء الاجتماع الموسيقى والمهتمون بالfolklore الأغنية الشعبية إلى قسمين رئيسيين (15) :

- الأغنية الشعبية البدوية وهي التي ينتشر غناها في البوادي والأرياف وتستعمل فيها آلات الإيقاع الضخمة كالطبل الذي يرق في الغالب بالعصي، والمزامير كألة تنغيم وأحيانا الشبابة (الفحل) التي تصاحب 'الغاني' (الغان) لوحدها في المزمومة أو الموقف، أو العروبي وهو أبرز غط غنائي موسيقي انتشر في البوادي والأرياف وجمعه عروبيات. وهو لون من الشعر فيه جمع ما بين الفصح والناجق يقابل الرباعيات في الشعر الفصح وتطفح معانيه بالحكمة والموعظة والاعتبار بصروف الزمان وشكوى

ترنان بالنسبة إلى تعليم الغناء التونسي التقليدي (المآلوف والموندوات) وعطية شرارة (مصر) بالنسبة إلى تعليم الموشحات والموسيقى الشرقية، وتشكلت لجنة أدبية تنظر في نصوص الأغاني ضمت آنذاك نخبة من أهم الشعراء والأدباء الهادي العبيدي (1911-1985)، جلال الدين النقاش (1913-1989)، محمد المروزي (1916-1983)، أحمد غير الدين (1905-1967)، ومنور صمداح (ت 1997) ومصطفى خريف (1909-1967)، ثم فيما بعد عبد المجيد بن جدد ونور الدين صمود وجعفر ماجد. والتحق بهذه اللجنة جمع من أبرز الموسيقيين المؤسسين، وضمن المجموعة الصوتية الأولى لفرقة الإذاعة برزت أصوات جيدة ألت لها فيما بعد الريادة في الغناء ونذكر من هذه الأصوات علي، بعم، أحمد حمرة، محمد أحمد، محمد العرشيني، الهادي القلال، زهير سالم، صفوة، مصطفى الشري، يوسف التميمي، الشاذلي أنور، سلاف، توفيق الناصر...

وبدأت حركة الإنتاج الغنائي لفرقة الإذاعة تتكثف وتتوسع في أساليبها ومضامينها مما أدى إلى ذيوعها وانتشار أغانيها في المناسبات والأفراح، سيما لما فيها من خفة الخلق والساطعة في الجملة الموسيقية وبلاغة في الكلمة المغناة رغم وضوح معانيها وسهولة ألفاظها، وهي سمة لم تكن متوفرة دائما مع الغناء الكلاسيكي المتفنن : الموشحات الأندلسية ونوبات المآلوف، ولعل إدماج الآلات الغربية كالأورغ والقيتر واليزق والباترية وإدخال تقنيات جديدة في التلحين والأداء كان وراء تطور الخطاب الموسيقي والغنائي لفرقة الإذاعة ليكون أكثر قربا من وجدان الناس، وأكثر قدرة على التأثير فيهم. وقد مثل هذا التيار الموسيقي الجديد رضا القلعي وعبد الحميد سامي والشاذلي أنور ومحمد الجموسي والهادي الجسوتي وقدر الصراري فشاعت أغانيات مثل 'يا دار الحبايب' و'ياخاطمة يا بنت العم' و'ملاك' للهادي القلال 'التلون' و'الليل آه يا بلبل' و'لوام الهوى' و'توسمت فيك الخير' لنسمة و'جاري يا حمودة' و'شهلولة' لأحمد حمزة و'آه من العنين' و'فدك يسحر' لمحمد أحمد و'ظلموني حبايب' و'مهال لا' و'غالي' و'الساحرة' لعلي و'بين الحمايل' و'أنا جيتك يا رمال' و'داية من زين العاللي' ليوسف التميمي، و'لا تملك الشمس ولا بالقمر' لمصطفى الشري، وكذلك شاعت أغاني علي الرياحي (1912-1970)

الشعبية تجمع بين الرقص والغناء والموسيقى وعهد لها بجمع الرصيد الشعبي التونسي في مجال الرقص البدوي الذي يجسد لوحات من حياة البادية، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الغناء العربي واستجلبت تخصيصاً لهذه الفرقة طاقات وحررات أجبية سيما من روسيا ثم عدت على إثر ذلك صر الإذاعة يرنامج يعني بالفنون الشعبية تحت عنوان "قاعة تيسر". وقد برز إسماعيل الخطاب والخطوي يوهكاز في هذا الفن عزفاً وأداءً، وهما اللذان كانا وراء ظهور أسماء لامعة فيما بعد أمثال الهادي حيوة وصالح الفرزيط وغيرهم من الذين مثلوا العناصر الأساسية في عرض "النوبة" لمهرجان قرطاج 1991 الذي أشرف عليه مسرحيا الفاضل الجزيري ونسق موسيقاه سمير العنبري وقدمت فيه نماذج من كل أنماط الغناء الشعبي مع استحضار أجواء وحيات أدائها الأصلية. وقد نجح هذا العرض وانتشر انتشاراً كبيراً خارج حدود الوطن سيما في أوروبا.

وتظل الأغنية الشعبية الأقدم على الانتشار والتأثير في مستلح الناس في مقال الأغنية الورتية أو ما يصطلح عليه بالغناء الجهلي، ورغم انحراف الغناء الشعبي من خلال استعمال الآلات الإلكترونية ورغم نمته بالانحراف والابتعاد، وسماجة المعاني وضعف الألحان فإنه ما ينكح يستأثر بإعجاب الناس وتلك سماعهم. يحظى بالحيز الأكبر حتى لدى النخبة العالمة والمثقفة. ويستمر الخطاب الإعلامي والثقافي في عالبه يتجاهل مثل هذا الواقع ويتعالى على تحليله وسبر أغواره، وفي الآن ذاته تستمر حيرة المغنين الكلاسيكيين، ولعلّ ما يزيده الحيرة انتشار أنماط أخرى من الغناء والإنشاد تجمع بين جمالية الفرقة وتتمثل في الموسيقى الصوفية ومثالها "السطمبالي" و"الحفزة".

موسيقى السطمبالي

لقد ارتبط فن السطمبالي (18) بالأحياسن والسود القادمين من الجنوب الشرقي للغة الإفريقية حيث ظهر في القرن التاسع للهجرة ونسب خطأ إلى الباشا أغا السطمبالي الذي ينحدر من مدينة أسطمبول التركية. وقد ارتبط هذا الفن بفكرة العلاج بالموسيقى باعتماد (الجذب trans) الصوفي والتصعيد الروحي عبر التركيز على سماع زين الآلات المستعملة في هذا النمط الموسيقي مثل "المغمبري"

العواطف والافتخار بالأنا وشجاعتها وأحياناً بالقبيلة ومجدها. وغالباً ما يميل شعراء البادية الذين هم "غنائية" إلى وصف الحواد أو القرس التي يماثل وصفها وصف الحبيبة وتشابه الصور والصيغ الفنية في هذا الوصف، ولعله كان للتقاليد الاجتماعية المحافظة أثره في ذلك. وقد اعتبر الشاعر محمد الصغير ساسي والدا في تأليف الحرويات والتفنن في أدائها في حين اشتهر إسماعيل الخطاب (ت 1994) بإتقان الأغاني الشعبية البدوية والتفنن في مواويلها خاصة منها تلك التي تندرج في مقام "الصالح" الذي تتسمج طبيعته مع روح حياة البادية وأريجها، ويرى علماء الموسيقى أن الأغنية الشعبية عموماً لا يتجاوز سلمها الموسيقي الدرجات الخمس. -الأغنية الشعبية الحضرية وهي التي تستعمل فيها مختلف آلات الإيقاع- عزفاً بالأبدي - مع مزمار الجرباب (المزود) وأحياناً الزرنة (الزكرة) وتكون كلماتها مستوحاة من نض حيابة المدينة وعوائلها وشديدة الصلة بقيم التواصل المنتشرة بها، وللإشارة فإن هناك بعض الباحثين في الاجتماع الموسيقي يرد انتشار الفن الشعبي بتونس بمروره إلى ظاهرة حضرية إلى عشرينات القرن العشرين حيث "تزين إسماعيل برز زايد الدغبايج مع نصر الحامي (شهر في الأرباط الشعبية، ختال نصر) إلى العاصمة ما بين سنتي 1926-1928 وذلك على إثر هزيمة العامة التونسية أمام الاستعمار الفرنسي (ثورة محمد الدغبايج وبني زيد) وتبعهما الكثير من موسيقيي الريف والغنائية" (16) فاستطاعت موسيقاهم أن تجلب الأنظار، وتستأثر باهتمام الطبقات السفلى، تحتوي الآلام الكبرى للشعب التونسي آنذاك، وتعتبر بالتالي عن مسأبه في مواجهة القهر والاستعمار سيما وأن روك هذا الفن استقرأ بالآرياض وضواحي العاصمة أين تتجلى موجات الغضب والاحتجاج وتتفشى حركات التوعية والتحرر ولعلّ ما تم تأليفه في أحداث الترامواي والزواج 1911(17) وما ألف فيما بعد من حوادث 9 أبريل 1938 يكشف بقوة عن تداعل الإرادة الجماهيرية مع القريحة الفنية الإبداعية في الترق إلى التحرر والكرامة. وهكذا كان لتروايح اليبعد الاحتفالي بما فيه من نشوة وشطح وإنغذاب بالبعد المأساوي الملحمي من خلال الغناء الشعبي أثره في انتشار هذا النمط الفني على نطاق واسع والانتشار باهتمام الناس والتفنل في كيانهم. وقد أذن في سنة 1962 بتأسيس فرقة وطنية للفنون

الإخراج المسرحي يتصور أسلوب انتظام المريدن (الذاكرين والحاضرات ويصطلح عليهم بالخمارة) أي الذين يخترسون ويتشون سكرًا بالمحبة الإلهية، في صفوف أو على شكل حلقات معينة جلوسًا أو وقوفًا، كما اشتهر ذلك عند أغلب الطرق الصوفية وخاصة العيساوية التي عرفت بهذا اللون من الذكر والإنشاد (مالوف الجذب) وصارت مركزًا له.

ويضم العرض في طياته ألوانًا من أناشيد وأذكار مختلف الطرق الصوفية الشاذلية والسلامية والعيساوية والعزوية والطيبية، سيما ما يقدمه المريدون والمعتقدون في صلاح الأولياء ويركثهم من مدحات وقصائد. وتم الاعتماد في هذا العرض بصفة أساسية على آلات الإيقاع التي فاق عددها الستين وكلها من جنس الدفوف والرق والنغارات. مع مصاحبة بالة 'الكوترباس' أو 'القيترباس' وأحيانًا آلة الكمنجة لمساعدة المند على ضبط طبقة الأداء والتحكم في الدرجات الصوتية، دون القيام بالولائم اللحنية وذلك حتى يكون ثمة وفاء لتقاليد الإنشاد الصوفي، واستخدمت هذه الآلة لإحياء نوع من الصدى والزخرفة لكن ثمة وفاء لتقاليد الإنشاد الطوسي، واستخدمت هذه الآلة لإحياء نوع من الصدى والزخرفة لكن باقتضاب كبير فالألوية أساسًا لآلات الإيقاع، واتقان النطق وسلامة محارج الحروف، وذلك ما يستوجب الإنشاد الذي يعتبر أساسًا أداء صوتيًا متقنًا بنبذة مؤثرة لقصائد صوفية ومناجيات في العشق الإلهي وينسجم روحاني كبير مع جودة في النطق وقوة في التعبير.

وقد عمل سمير العفري على تطوير أناشيد الحاضرة بنماذج من أساليب التعدد والتوافق الصوتي، وضبط نظامها النغمي بدقة مع إيجاد تجاوب بين الأصوات المؤدية زاد هذه الأناشيد جمالية ومنحها قدرة على التأثير في وجدان السامع.

كما فسح العفري المجال واسعًا لعنصر الارتجال في الإنشاد الصوفي وهو ما جعل هذه الأناشيد تبدو دائمًا كما لو كانت تقدم لأول مرة. أما الجزيري فقد كان وراء إعادة أجواء حياة الزوايا إلى المشهد الثقافي الحاضر، وإلى حياتنا المعاصرة من خلال التيكور والأصواء والملابس، ونوع الحركة، كما أوج المخرج في هذا العرض تلك الأحوال التي تترى المريدن (الحاضرة) وهم في حال شطح على وقع الذكر، وهي أحوال يخرجون بموجبها إلى طور من الجذب

وهي آلة وترية وإيقاعية في نفس الوقت ومن جهة أخرى 'الطل' و'الشقائق' (شقائق بوسعدة) والندفة كآلات إيقاعية ذات جرس موسيقي نحاسي، وأحيانًا تقدم أناشيد وأغاني السطيمالي بلهجة غير عربية وإن كانت مشابهة لها، وتكون فيها ملفوظات لمخاطبة قوى روحية من غير جنس البشر مثل:

'قلادة' و'بابا جابطو' و'أمي يانا' و'يامو' ..

ويعتبر جماعة السطيمالي بمثابة الطريقة الصوفية القائمة بذاتها، وعناصرها عبارة عن مريدن لهذه الطريقة، وأغلبهم دوماً من الزوج ومن أتباع ومريدي الولي سيدي سعد الشوشان ويرى الصادق الرزقي أن هذه الطريقة تزد أسسها الأولى إلى سيدي الحشاني (19) ولا بد أن تشير إلى استمرار هذه الطريقة تزد أسسها الأولى إلى سيدي الحشاني (19)، ولا بد أن تشير إلى استمرار هذه الطريقة إلى الآن وأهمية الدور الذي تقوم به في الحياة الثقافية والاجتماعية.

الحضرة والتقاء أناشيد كل الطرق الصوفية

الحضرة - اصطلاحاً - هي مفهوم ذرذلة صوفية روحية يعني بلوغ الكمال في مدارج العرفان الإلهي، مع تحصيل النشوة القصوى بإدراك الأسرار وتكشاف الحجب عن الخفية، وهي عبارة عن إقامة في الملكوت يحصل بمداومة الذكر والإنشاد وتسمى بالحضرة الربانية، أوبحضرة الشهود، وهي تعني كذلك حضرة ديوان الولي مؤسس الطريقة، أي أوتاده وأبداؤه من البشر ومن الروحانيين الذين سخرهم له الله جزء لطاقته وتقديرًا لملكته، وهذا المفهوم ذو الدلالة الواسعة مستعمل لدى أغلب الطرق الصوفية (20).

منذ موسم 1993 / 1994 شهدت البلاد التونسية ميلاد عرض موسيقي مسرحي كبير يحتوي على نماذج من أناشيد وأذكار مختلف الطرق الصوفية قدمت ضمن بناء مشهدي محكم ومفيد بقيم جمالية وفنية متنوعة تحت اسم 'الحضرة' وقد قام بإيجازه المخرج المسرحي الفاضل الجزيري والموسيقي سمير العفري.

وتتركب مشاهد هذا العرض الذي انتشر بصورة كبيرة وطبعا وعالياً ونال إعجاباً كبيراً من لوحات ومشاهد تجسد 'خرجات' الطرق الصوفية بتونس وطريقة احتفالها بالمواسم والأعياد وذكرى المولد النبوي الشريف وقد اعتمدت عملية



التوزيع الموسيقي التقدم الحاصل في المعارف والعلوم سيما الفيزيائية منها. ويحتوي هذا الفن على تقنيات ثلاث كبرى:

- Les Harmonie 'الهارموني' وتعني التطابق أو التوافق الصوتي حيث تصاف عناصر نغمية غير موجودة في اللحن الأصلي طبقا لقواعد خاصة.

- Contre point 'التناقضية' وهو فن التكثيف بالألحان المتشابكة.

- Polyphonie 'البيلوفوني' ويعني التعدد الصوتي داخل البناء اللحني الموحد (21).

وقد شهدت الموسيقى التونسية محاولات أولية في الستينات ضمن هذا الفن انصبت أساسا على بعض القطع الثنائية قام بها صالح المهدي وعبد الحميد بنعلجية ومحمد سعادة شاطير من لويس كافن Luis Gavin وهاندر Heido غير أنها لم تستمر، وقد حملت فرقة 71 التي يقودها محمد القروي لواء مشروع موسيقى جديد يقوم على التوزيع الأوركستري عبر آله تم تواصل، فكانت انطلاقته محط انتباه أفرقة مدينة تونس للموسيقى العربية التي نشطت تحت لواء بلدية تونس ابتداء من سنة 1977 بإدارة محمد القروي. غير أن الرهان على فن التوزيع كخطاب موسيقي جديد قادر على التعبير وإخراج الموسيقى والغناء المتواتر من الرتابة لم ينجح بما فيه الكفاية ولم ينتشر على نطاق أوسع في صفوف الجماهير العريضة، ولم يخرج من دائرته الضيقة ليكتسح كل فئات المجتمع ويدخل ضمن احتياجات الذوق العام، خاصة وأنه لم يتم إلى اليوم الخمس في اعتماد التوزيع كتنقية ضرورية في أداء الموسيقى العربية، سواء في التعامل مع التراث أو في التأليف (التلحين)، ذلك أن هناك من يذهب إلى اعتبار التوزيع فنا دخيلا على الموسيقى العربية التي هي في أساسها موسيقى مقامية تعتمد أرباع البعد ومتعددة الدوائر النغمية، على عكس نظيرتها الغربية ذات المقامين الموحدين المقام الأكبر (Majeur) والمقام الأصغر (Mineur)، ويرى هؤلاء أن التوزيع الأوركستري يقتل روح الطرب والزخرفة في الموسيقى العربية، وهما عماد جماليتهما وسر استمرارهما. ونجد في آخر القرن 20 "مجموعات وفرقا موسيقية" أخرى تراهن على التوزيع لتحديث الموسيقى العربية وجعلها مواكبة لنسق

(التحجر) والانتشاء الذي يفقدون به الإحساس بالعالم الخارجي، أو الوعي بكل ما هو مادي فيقبلون على أكل الحديد والزجاج والمقارِب والتعرّج على الصبار ووضع النار على أجسادهم دون أن يلحظهم فعل الإحراق. وللإشارة فإن هذا اللون من الإغلباب انتشر بصمة أساسية عند العيسوية. ويطلق عليه لديهم اسم "الختماري" في حين يسمى عند السلامة نسبة إلى سيدي عبد السلام الأسمر بالجلمية.

الأوركسترا السنفوني التونسي:

تأسس "الأوركسترا السنفوني التونسي" سنة 1969 بإدارة من وزارة الثقافة التي استقدمت لهذا الغرض عازفين من بلغاريا وقائد أركسترا من فرنسا. وكان جان بول نيكولوي J. P. NICOLLE أول قائد لهذا الأوركسترا. وذلك بهدف:

- المساعدة في الرفع من مستوى ذوق الجمهور التونسي
- فتح نافذة فنية على روائع الإبداعات الموسيقية الكلاسيكية العالمية من خلال أدائها على هيئتها الطيبة...

ومنذ سنة 1979 عهد مهمة الإشراف على هذا الأوركسترا لأحمد عاشور وهو حاصل على دبلوم التلحين (العربية) سنة 1967، وواصل دراسته العليا بباريس أبي حصل على شهادة التوزيع الأوركستري والتوافق. وانضم عند عودته إلى تونس إلى الأوركسترا السنفوني عازف كمنجة قبل أن يصير قائدا.

ويضم الأوركسترا السنفوني التونسي 45 عازفا وقائدا ومديرا فنيا وموسيقيا عاما، كما يستضيف في إطار التعاون الثقافي العديد من العازفين العالميين وقادة الفرق التميزين للمشاركة في عروضه الشهيرة بـ "مسرح مدينة تونس" أو بإحدى الفضاءات الثقافية بالعاصمة.

وقد بدأ الأوركسترا السنفوني في آخر القرن 20 يعمل على دمج عناصر شابة ضمن الأوركسترا، مع الحرص على تقديم معزوفات للموسيقى التونسية في قالب سنفوني والمشاركة في انتظارات الثقافة والمهرجانات.

التوزيع الأوركستري في الموسيقى التونسية :

التوزيع الأوركستري كما هو معلوم تقنية غربية بالأساس ظهرت منذ القرن الثامن عشر كتجربة للتفريات الكبرى التي أدخلها سيسيتيان باخ (1685-1750) على السلم الموسيقي وعلى الكتابة الموسيقية وطريقة الأداء الآلي، وقد استثمر فن

وإشكاليات معقدة خاصة بعد التأثيرات الكبرى التي صارت تمارسها الأنماط الغنائية واللحنية الوافدة من الغرب والتي تتميز في غالبيتها بسرعة الإيقاع وصخب الألحان وبساطة الجمل الموسيقي وهي - غالبا - مكورة تنحج أساسا إلى مخاطبة الجسد، بل هي لغة موجهة إلى الجسد فقط ومبعث له على الحركة، فقد صارت هذه الموسيقى تنتشر على حساب الأنماط الفنية المحلية وهي بذلك تؤثر في مكونات الشخصية الحضارية والذاتية الثقافية التونسية. وإن كان الفتح خيارا مركزيا وطبيعية متأصلة في تاريخ هذا البلد فإن ذلك يكون عبر تلاقف وتواصل حضاري خلّاق فيه إخصاب وليس الأمر كما صار عندنا راعنا إذ هو اكتساح وطمس عمقته الدعاية الإعلامية المكثفة لهذه الأنماط الموسيقية الحديثة المولدة

إن إعادة الاعتبار للتقاليد الموسيقية والغنائية الذاتية أمر هام وهو إحياء للذات الجماعية بالأساس، كما أن ذلك يكون بمثابة أحد المراكز الأساسية لهذه الذات في بحثها عن الهوية والانخراط، فالوسيقى عنوان تميز كل شخصية حضارية وممرجة لله لكيان الاجتماعي. بقي أنه من الواجب التفكير ومواصلة الجهد من أجل بث روح التجديد والإضافة في الموسيقى التونسية بكل أشكالها وأنماطها والعمل على انتشارها وخلق وشائج وعلاقات متينة بينها وبين كل أذن وكل وجدان في شتى أصقاع العالم، وعندنا فقط يمكن أن يكون لنا مكان في الحضارة الكونية، ولا نخشى على ثقافتنا من غول العولمة الذي قد يأتي على كل شيء تحت رداء أغلبية إقتصادية وإيديولوجية.

التطور مثل مجموعة البحر الأبيض المتوسط للموسيقى التي أنشئت في فجر التسعينيات بإشراف كمال الفرجاني، ومجموعة "زخارف عربية" بأشراف محمد القروي.

على سبيل الخاتمة أو في مازق الحداثة بين قرنين:
عن أرم ما يمكن أن نسوق عنه في حاشية هذه الدراسة أن الموسيقى التونسية في مختلف أشكالها وأنماطها الغنائية أو الآلية منها، كانت على امتداد الفترة المعاصرة (القرن العشرين) تنهض إلى تحديث بنائها المقامية وتركيباتها الإيقاعية مع تطوير أساليب الأداء والتعبير بإدخال تقنيات وأساليب وآلات تنتمي في الغالب إلى الموسيقى الغربية، وهكذا ظلّ الفن الموسيقي المرجعي ينظر إليه على أنه تراث وإرث قديم مرادف لما هو تقليدي أي أنه كان في مقابل ما هو حديث، وهذا خاطئ من أساسه إذ الفنون لا تخضع مثل المعارف العلمية لمنطق التطور الخطي التصاعدي، فما هو قديم يمكن أن يصبح في عبق الحداثة والمعاصرة بتوظيفه وإعادة قراءته بطريقة مبهمة على ضوء هواجس الآن وتطلعات الآن، وهذا ما نجده في تاريخ الفن الذي هو عود دائم إلى القديم. نتجاس من أن على حد عبارة بولدر نطل "الكلاسيكية نصف الحداثة" ولا يعني هذا نفيا لتجارب وإبداعات الآخر فهي ضرورية لاستكمال حداثتنا، لكن ليس على سبيل النسخ والتقليد ولعل بعض المحاولات التي ظهرت في آخر القرن بدأت تعي هذه المعادلة وأبعادها الأساسية.

وتواجه في مبتدأ هذا القرن 21 للموسيقى التونسية مثل نظيراتها في المشرق العربي والشرق قاطبة قضايا كبرى،

الإحالات:

- (1) أنظر مصطفى شبي. *Musique et société en Tunisie*, Tunis. Ed. Salambo, 1985.
- (2) راجع أحمد حو حة "الذاكرة الجمعية والتحولات الاجتماعية من مرآة الأغنية الشعبية" منشورات أليف وكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية تونس 1998، حيث سيّر مدى قدرة الأغنية الشعبية على امتصاص التحولات الاجتماعية الكبرى، وعلى التعبير عن طبيعة التطلعات الكبرى للشعب التونسي منذ انخراطه الاستعماري إلى منتصف الثمانينات.
- (3) راجع مجلة الحياة الثقافية عدد 5 جوان 1978 دراسة فتحي وعنتة "أطوار الأغنية التونسية" ص 29.
- (4) أنظر الصادق الرزقي "الأغاني التونسية" الدار التونسية للنشر 1989، ص 5-58 وتدفع بعض الدراسات إلى اعتبار الشيخ أحمد الوائلي (1850-1921) قد مثل ما له من ثقافة أدبية وفنية واسعة أهم مدرسة موسيقية غنائية متفذة في فجر هذا القرن وهي التي تخرج منها رواد الموسيقى التونسية من الذين كانوا الدعامة الأساسية للمعهد الرشدي عند تأسيسه سنة 1934 ومن هؤلاء علي بواش والشيخ محمد عاتم والصادق العرجاني وغيرهم من الذين وصلوا بهج الشيخ الوائلي في التأثير الموسيقي والعالمي وتسبب إلى هذا الشيخ إصابات كبرى في مسار الموسيقى التونسية منها إدخال مقام الشهان في هذه الموسيقى التونسية السنتي "المقلب الأصمعي"، أنظر البصر الخامس من أبعاد المؤلف بشر وراة الثقافة ص 9 وما بعدها

(4) أنظر "Revue tunisienne" de l'Institut de Carthage N°52 Juillet 1905, p.172-179.

(5) الصادق الرزقي، المرجع نفسه، ص 26، وأنظر الكتب التي أصدره المعهد الأعلى لتاريخ الحركة الوطنية "المفكرة الثقافية الوطنية" تونس 1997.

(6) أنظر مجلة أبلا . IBLA N°150 / Année 1982.

Visages de la musique tunisienne par Mohamad Guettat. P. 37-38

(7) حول هذا الدور للموسيقى التصويرية يمكن الرجوع إلى الفصل الذي كتبه "دورين" Dureng عن السماع في المؤلف الجماعي Les voies d'Allah : sous la direction Alexandre. Popovic et Gilles Veinstein ouvrages publiés avec le concours du centre national du livre librairie Arthème Fayard. 1996. p. 157-172.

(8) لون من الموسيقى والإبداع الصوفي لا تستعمل فيه الآلات ما عدا صطسق الإيقاع بأبغ الأيدي، وقد اشتهر أمره عبد العيساوية ودرجة أقل عبد العروزية، وسُمي المجرّد لتجرده من الآلات، يجمع أنواعها

(9) البارون ديبرلين هو مستشرق ألماني الأصل بهوى الرسم والموسيقى، أشار عليه الأطباء بالإقامة في بيت ملائمة لحالة صحته فكانت إقامة صحابة سيدي بوسعيد سنة 1912، فاشدّد ولعه بالموسيقى وعمل على دراستها وتدوين أغلب أعطائها فاستجلب لذلك الباحثين والعلماء، وأعدّ بالاشتراك مع الملك مؤدب ملك مصر آنذاك وبالترافع من ملوي السوسي لمعهد مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة 1932، لدراسة قصاص هذه الموسيقى وتدوين أشكالها وقوانينها المرجعية، غير أن المرض أقعده عن ذلك فأوكل إلى مترجمه وكانه الخاص الملوي السوسي مهمة تأليف التتقرير الذي أعدّه للعرض، كتب أنّ ملوي السوسي فيما بعد مهمة تأليف كتاب الموسيقى العربية "La Musique Arabe" للدارون فقام بجمع الوثائق وتحقيق المسودات ليصدر الجزء السادس من هذا الكتاب سنة 1959، ولزيتيد الإطلاع أكثر على هذا الموضوع يمكن الرجوع إلى كتاب د. محمود فتوح، تونس والمؤرّخ الأول للموسيقى العربية، دائرة المعارف التونسية، الكراس 13، 1992، منشورات بيت الحكمة - قرطاج، ص 122-142.

(10) أنظر صالح المهدي ومحمد المروزي "المعهد الشريف للموسيقى التونسية" منشورات الرشيدية، 1982، ص 23-24، وأنظر محمد السقاغي "الرشيدية" كاهية للنشر 1986، ص 13 وما بعدها.

(11) صالح المهدي ومحمد المروزي، م. د، ص 92.

(12) أنظر مجلة دراسات عربية عدد 111/1، 1981، ج 1، عدل سكره. "الاحتجاج موسيقى التونسي".

(13) وردت هذه الأسماء في كتاب المعهد الرشيدية المشار إليه أعلاه.

(14) أنظر بشيرة التي أصدرتها فرق مسة بوسكري، محمد بوسكري بشر ف محمد لعمري "2 نوفمبر 1980" (نص مخطوط).

(15) محمد السقاغي الرشيدية، ص 76 وما بعدها.

(16) أنظر عثمان الكفاك، الشيخ أحمد الوافي، دراسة وتحقيق صالح المهدي، منشورات المعهد الرشيدية، 1981، وأنظر السمر لخاس من أسرار المألوف (منشورات وزارة الثقافة).

(17) أنظر دراسة الملوي السوسي عن الموسيقى الشعبية مجلة الأنظمة، ديسمبر 1963 (عدد خمار) حيث أورد عديد الترميمات والتحديثات الخاصة بالموسيقى الشعبية.

(18) أنظر دراسات عربية، المرجع السابق، ص 126.

(19) أنظر أحمد خواجة، المرجع السابق، ص 143 وما بعدها حيث يورد المؤلف النص الكامل للأغنية التي تؤرخ حادثة الزواج 1911 وترثي لمخرجها والفطاري بعد أن صدر فيها حكم الإعدام من قبل السلطة الفرنسية.

(20) حول التراث الشعبي في موسيقى الأنططالي يمكن مراجعة دراسة وهير فوحة الواردة في العدد 11 من مجلة "الصور والتقاليد الشعبية"، 1990 التي يصدرها المعهد الوافي للتراث بعنوان

Une tradition musicale de trans Afro Maghrébine stambali

(21) الصادق الرزقي، م. د، ص 153.

(22) هذا تعريف مختصر للحضرة ومقاماتها وهو تعريف إيجازي بالأحاساس. ولزيتيد الإطلاع على معنى الحضرة المصطلح عليها عند الصوفاة بالحضرة الإلهية والتي لها تجليات مختلفة يمكن مراجعه المرحابي "كتاب الترميمات"، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح بيروت، ط 1990، ص 93، وكذلك يمكن العودة إلى محي الدين بن عربي "الاسرار إلى مقام الأسرى أو كتاب المراح" تحقيق وشرح سعاد الحكيم، دفتر للطباعة والنشر ط 1988، ص 51 وما بعدها.

(23) يمكن الإطلاع في خصوص نغيمات التوزيع وأساليبها على فهرس المصطلحات الواردة بالموسوعة الموسيقية لمحمد بودية، سيراس للنشر، 1991، وأنظر كذلك دراسة سمحة الحوالي، الصادره مجلة عالم الفكر، الكويت م 25 سبتمبر 1996، التراث الموسيقي العربي وإشكاليات الأصالة والمعاصرة، ص 11 وما بعدها.

مقاربة جديدة جدائية تراثية لهندسة الجملة العربية : حول كتاب "تحديث النحو العربي : موجة أم ضرورة ؟ الوحدة الإنسانية والجملة في النظرية والتطبيق، كمثال لقراءة لسانية جديدة"

أحمد خالد

- رأياً مقارنتي الجديدة لشي الجملة العربية لمكسر

من شير كتساب آيات (مكاسمات) تركيب الجملة العربية وهذا أمر أساسي لأن اللغة كتكتسب بالتركيب لا بالمفردات كما يقول ابن خلدون ومن سوء حظ أن النحو العربي وعلم اللغة العربية عمومًا قد ركزوا على المفردات لا على "الجملة"

• ما هو مطلق الأساسي لمعرفة الإشكالية البسي عجبها

• نمة نصص لا نة نة لمعرفة الإشكالية التي عالجتها في كتابي ومن هذا المطلق يبدأ بي.

(1) جملة (phrase, sentence) في جميع لغات وهي متبني الإنسان على الإخلاف هي "مجموعة نوعة مكتملة"

الساء، مستوفاة المعنى، غير مرتبطة بساء قبلها أو بعدها إذا استنفنا السباق العام (Contexte général)

فانكبحال الساء واستغلايته عشا قبله وتغذه، واستيفاء المعنى، هي شروط ثلاثة يكون التركيب والكلام جملة

(2) هذا المفهوم للجملة يعني أن يكون نصوره وأصحا في أذهان المتعلمين والمعلمين سواء في دروس العربية أو في دروس اللغات الأخرى ثامًا. وهذا من الشؤليات الأساسية (Universaux formels) التي تشترك فيها اللغات مهما تنوعت وأمايت أصولها

(3) الإشكالية التي طرحها ودرستها في كتابي أوصفها بإيجاز من خلال مثالين لشي جملة زوجية (phrase binaire couple ou double):

(أ) قول الجاحظ:

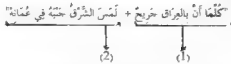
• إنادوا الاختتام بموضوع "تحديث النحو العربي موجة أم ضرورة؟"، ولماذا اختيار "الوحدة الإنسانية (proposition, clause) والجملة (phrase) sentence كمثال لقراءة لسانية جديدة؟

• ما هي جدوى المقارنة الجديدة - التراثية في أن واحد للجملة العربية ووجدتها الأساسية؟

- أولاً، أن نطرح الآن قضية من هة قصدا للغة العربية أعني اشتباه "الجملة" والوحدة الإنسانية على أشعة العرب القدامى والمعاصرين ليس أمر سكله نل هو طرح بصيغ جوهري إذا اختلفت في حلب ونواصب يسلون بها جذمة اللغة العربية التي نصل منها، فنحب على اللغة العالمية والذمت في العلوم وصا المعري والروحي وآلة اتصال وأداة اتصال بالمعرفة وتواصل لكتاسا العربي في رص التحذات وشؤلية العولمة - ثانياً، مقارنتي للسانة تقدم نظرة جديدة، أصيلة وأقعية، موضوعية يمكن مشاهدتها بالعد، واستماعها تطبيقاً في هندسة وشية الجملة العربية الحادثة للمعنى بدافعية وخصوصياته وتبوياته.

وتصلح مقارنتي لجميع أصناف الجمل مهما قايست وتوشت تشكيلاتها اهندية

ثالثاً مقارنتي الجديدة لشي الجملة العربية هي تصحيح لرؤيتي لجملة تاريخية ما زالت محترمة وهي تفعيل وتحيين لعربية دون قطع بالتراث والأصالة. إنشها مفضالحة مع أعيا في هذا الرص العربي الضعف، وتحسن على عنه الألية الثانية.



وَأَسْتَعْمِلُ قَصْدًا هُنَا لَفْظَ "الفتح" حَتَّى لَا أَقْحَمَ مِمَّنْ لَدَى مُصْطَلَحٍ "وَحْدَةً إِسَادِيَّةً" (proposition, clause).

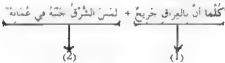
• لَكِنْ كُنْتُ أَلْحِظُ تَقْدِيمَهُ وَاحِدَةً لِمُدَوَّلَةٍ لَدَى الثَّانِيَةِ الْعَرَبِيَّةِ نَعْتَرُ كُلَّ مِثَالٍ مِنْ ذَلِكَ الْمَثَالِ خُمْلَةً مُرَكَّبَةً مِنْ جُمْلَتَيْنِ وَهَذَا غَيْرُ صَاحِحٍ تَبَوُّيًا وَمَعْنَوِيًا

* وَمِنْ هَذَا يَدْخُلُ الْإِضْطِرَّاءُ وَتَحْدُثُ اللَّامُحِطَةُ فِي مَفْهُومِ الْخُمْلَةِ عِنْدَ التَّحْدِثِ وَالْبَاحِثِ وَتَنْشِئُهُ عَلَيْهِمُ الطَّرْفَةُ إِلَى بَيْتِ الْجُمْلَةِ الْعَرَبِيَّةِ وَتَنْكِيلَاتِهَا الْهَدَسِيَّةِ وَبِيَكَايَرْمَانَهَا (الْيَابِيهَا)

فَإِنَّهُ فِي تَحْدِثِ الْمَشَاهِدِ بِالْعِيَانِ وَالْمَوْثِقِ بِالسَّابِقِ هَيْئَتُهُ ... تَرَكِبُ كُلَّهُ فِي الْمَثَالِ الْأَوَّلِ



وَمِنْ مَثَالٍ فِي



بِعَرَبِيَّتِهَا فِي كُلِّ مِثَالٍ فَإِلْمًا هُوَ جُمْلَةٌ وَاحِدَةٌ زَوْجِيَّةٌ مُكْتَمَلَةٌ لِمَتَّى، مُسْتَقِلَّةٌ فِي مَتَابَعَةٍ عَمَّا قَبْلُهَا وَتَعْدَفُ، مُتَوَفَّاهُ بِمَتَابَعَةٍ.

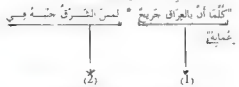
فَكُلُّ مِثَالٍ هُوَ جُمْلَةٌ وَاحِدَةٌ تَتَكَوَّنُ بِمَسَّ حَسَاخِيٍّ مَتَّاسِكِيٍّ مُتَكَابِلِيٍّ فِي الْبَاءِ وَلِمَتَّى. وَقَدْ أَطْلَقْتُ عَلَى كُلِّ حَسَاخٍ فِي الْجُمْلَةِ الْوَاحِدَةِ



مُصْطَلَحَ الْوَحْدَةِ الْإِسَادِيَّةِ (proposition, clause) مُتَوَجِّهًا إِثْنًا مِنَ الْفَرَائِجِ الشَّوْهِرِ بِتَغْيِيرِيٍّ مِمَّا اشْتَقَّ



(ب) قَوْلُ أَحْمَدَ شَوْهِي أَمِيرِ الشُّعْرَاءِ



فِي الْمَقْصَدِ لِلْسَّامِيِّ عُمُومًا - بِنَاءً فِي ذَلِكَ مَقْطَعُ اللَّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ - هَلْ يُمَكِّنُ أَضْرَارَ الْمَثَالِ الْأَوَّلِ.

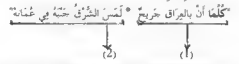


"خُمْلَتَيْنِ" (جُمْلَةٌ شَرْطٌ وَجُمْلَةٌ حَرَبٌ سَرَطٌ) تَتِمَّا فِي كُنْتُ الشَّوْهِرِ الْفَقْدِيَّةِ وَاحِدَةً؟

• يُمَكِّنُ السُّكُونُ عِنْدَ الْعُضِيِّ لَدَى فِي لَمَسٍ فِي لَوْقُوفٍ عِنْدَ "مِنْ رَرَعِ سَبْخَةٍ"

• فَإِذَا سَكَنَ بَعْدَ هَذَا الْعُضِيِّ هُوَ كُنْتُ نَبِيٍّ، هَلْ يَسْتَقْبِلُ عَمَّا قَبْلَهُ وَيَعْدَفُ؟ وَهَلْ يَسْتَوْفِي الْمَعْنَى؟ صَغَا لَا، فَلَا يُمَكِّنُ إِذْ أَنْ يُعْتَرِثُ ذَلِكَ الْعُضِيُّ خُمْلَةً إِذْ يَسْتَوْفِي الْمَعْنَى وَيَكْتَمِلُ الْمَتَى بِإِصَادَةِ الْعُضِيِّ الشَّامِي (حَصَدَ الْفَقْرُ) إِلَى الْعُضِيِّ الْأَوَّلِ (مِنْ رَرَعِ سَبْخَةٍ). وَهَذَا يُعْنِيهِ وَقَعَ اللَّغَةُ وَالْمَقْلُوبُ الرُّصِيصُ وَالْمُشْكِرُ السُّلَيْمُ خِلَافًا لِمَا يَنْدَعِبُ بِإِيَّاهِ التَّحْدِثُ الْهَدَسِيَّ وَمَوْجُوهُ الشَّوْهِرِ وَالْمُتَوَسِّلُونَ لِلْمُعَاوَرَةِ لِللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ.

• نَفْسُ الْمَلَاخِطَاتِ تَطْبِيقُ عَلَى الْجُمْلَةِ الزَّوْجِيَّةِ الطَّرْفِيَّةِ فِي الْمَثَالِ الثَّانِي:



مَتَى الْخُمْلَةُ الصَّرْفِيَّةُ الزَّوْجِيَّةُ الْوَاحِدَةُ هُنَا مُكْتَمَلَةٌ وَمَعْنَاهُ مُسْتَوْفٍ بِحَسَاخِيَّتِهَا الْمُرَاطِبِ

تربوية تمكن المتعلمين من فهم واقع أنفسهم وتشخيص تراكيبها بدقة، واستيعابها بيسر، وبم لا ابتلاك القسدره على توليد تراكيبها الجديدة الصحيحة وإثرائها من منطلق مثل "الوحدة الإبداعية" والجملة".

ألا ترى أن بالذات الجملة ككتسب اللغة وتصبح منكم تراكيبها لا بالمفردات كما يقول العنبري أن خلدون الذي استطاع بخلصه من اختراع الشحاة - إذ لم يكن منهم نحوياً محترفاً - أن ينظر إلى العربية بظرة فاحصة موضوعية تنبؤية (structuraliste) قبل صهر النبوة بسنة قرون في تقليد نه موجه غريب بمقتضيه كما يتشبه في الباب الأول من كتابي

نعماني بد لغتيه العنسي والتربوي إنما هي تريص حطاب لغة عومته في حطيلها وإثباتها واكتشاف أسرارها، واكتساب الغدرة على التصرف في آلياتها وتربيتها على منطلق أصولها وأبوابها السبعة، والإبداع بها إذ لا تده، ولا إبداع، ولا تألق بالنبوة عومته من جهة أخرى رابدة للغير واللسان وتربوية للثقافة العامة وقد حرصت في هذا الكتاب اسدي غاليت به قصبة لغوية نحوية أن تكون لغة كتابية صرفة وأن يكون أسلوبه مشوقاً لمنحصرين والقراء العاديين.

وهنا يكمن الجهد المبذول في كتابي، فما احتواه من نظرية وتطبيق إنما هو مدخل علمي عام للكشف عن أسرار وخصائص الجملة العربية تشكيلايتها الترتيبية. ولعل هذا الكتاب خطوة على طريق التصحيح اللغوي لتتروا الجملة مكانها اللابغة بها في كتب النحو العربي والدراسات اللسانية الحديثة، فينظر إلى تبتها بعين كاشفة وواقعية جديدة ولكنها غير محرفة بل شاهدة بتطافر النسي والفتى وتكاملهما في النظام اللغوي!

• ما هو الاختصاص في الدراسة على من أسقط نظرية (المشد إليه والمستند) في كتب اللغة للتعليم الأساسي بدون تلورتها في مستوى البحث الجامعي؟

وأستوحيت منها نغذ التروى والتشت مصطلحاً واجداً دقيقاً شاملاً لمفهوم الجنس اللغوي انصاعدي المؤسس لجميع نسي الجملة والمعب على مدى القرون من كتب النحو رغم تواجده المشاهد البليغ في تركيبة الجملة أعني "الوحدة الإبداعية".

واهتمت في بحثي بقطب النسي بين الجنس وأدوات الربط وظاهرة الرنس وخصوصيات وسائل أداله في اللغة العربية

ثم خضعت إلى مميزات النظام اللغوي القائم على التلازم والتكامل في الجملة بين النسي والفتى، فعرضت ونقدت نظرية النسي تمام حسان بخصوصي النظام اللغوي كما افترحها في كتابه "اللغة نرسه ندها ومثاها"

وأبدت رأيي في النحوت والألمح حيث نده سرفا وغرنا لقصايا الجملة في مقامات معددة من كتابي وأوردت ناهما خاصاً للدراسات الحديثة التي قدمنت في إطار حركة نحوية بالجامعة التونسية أراد مشرف الأول عليها لتحديد النحو العربي ندعا من أواسط الشفيعات، وأوجد مرابين كثيرين بتصوراته حتى الآن، فتأملت عندما عرضت دراساتهم وأطروحاتهم وغرقت بها غس العديد من إسهاماتهم في درسي الجملة العربية وغل قدمنت حلاً إشكالية "الوحدة الإبداعية" وقد فوجئت بنحيب الجنس اللغوي "الوحدة الإبداعية" في تلك الدراسات الجامعية وب أنشار إلتها بعضهم فاحتشام واضطراب

• لماذا هذا الجرح على تجويد النحو؟

في كتابي فارتئت التحليل الوصفي والمقاري الوظيفي لمختلف أنواع تشكيلات الجملة العربية من منطلق تركيبتها انصاعدية (الوحدة الإبداعية) بظرة تنبؤية شمولية خنيفة - أصيلة في أن واحد، لا لمجرد موصية أو إشاع نزوة والتطاهر بظهور شكلاني تحديدي قد يتبغ تحذلق مصير بعهم اللغة واكتسابها، وإنما لباحة وطبيعة علمية

بأوميلد وكلاميه ولا إلى نظرة ثوبية بالهوية نحويّة (transformationnelle) العربية من منطلق "الوحدة الإبداعية التي حاولوا إدخالها في كتبهم بمستجاب أخرى مضطربة ومنها مغرب المعاكس بواقع المشاهد والمطبخ المفع من حيث التقسيم (canonisation irrationnelle)، وقد أرموا بها برادف في تعريفاتها "الوحدة الإبداعية" التي اضطربوا في نسيانها واستعملها في غير مقايها تحديد النحو في التحليل اللغوي، ولكنهم غلطوا بين ما هو نابهي شعولي في بناء الجملة وما هو قرعي جزلي الجزري أفضى إلى تصديق في الجملة وتشويش التعلم الشذرب حتى أنه كتبوا ذلك الخط في مستوى أحبر سب من عدم لاسي حيث ينبغي أن يعمي التحليل التحليلي من نحو نابهي (نحو المحل الوصفي والمقارن) في Syntaxe: Analyse grammaticale structurale

وفي شأن هذه السعة ينتهي تلقى اللغة العربية لثافتة وعوضاً تربت أعلينها المطلقة على آيات نبي حننها فمن ينقص عن الشغبي الشوي ومن لا يحضر في دراسة العربية بالجامعة يؤمنها التمكن من آيات اللغة

بعدها لقد أركت "طريقة الصادق" - كما سمّاها مقلدوها وتربوهم تصرب في كتبهم الرسمية والمؤارة - للمعلمين والمتعلمين، وخبرتهم، وانصت لسانعبد من الأسادة والمؤطرين إلى الشك في قدرتهم الشغبي، كف ألت بالطلاء ولا استنبى الأذكاء المتألقين - إلى الشعور من دراسة لغتهم، فهل يلقب الشكوت عن ذلك؟ إن ما يبيته من سر أراء بعض المؤطرين والمؤربين والمتعلمين، وما عابته في ملك الكتب قد حترى بصغتي باحتة مشعلاً بقصة الحنة العربة منذ مطلع السكتات ومربنا محترنا وولياً يعمي مضرب نعتي القومية لدى ناشنا

فإن قال معترض أن كتب اللغة العربية المعدة للتعليم الأساسي في تونس قد تدارك أصحابها تخريب "الوحدة الإبداعية"، فأعدوا الإخسار إلى بيتها القاعدية المؤسسة للحننة، فنت إن أوجدوا مفهوم "الوحدة الإبداعية" طرئاً فقد باشروه في كتبهم بمقاربات مضطربة مضاربة ومن منطلق تحريم لم تتصور تماماً في مستوى الجامعه المؤسسة بيقم اللغة لغرة ومع ذلك أسقطوها إسقاطاً سطوياً وإصلاً للقلبي في كتبهم المدرسية، فاضطرب بضطربها المفهوم الواحد بلجس الشركبي القاعدي المؤسس بجميع أنواع الخلل إذ عدّوا المستجابات المطلقة على ما سبته مبرحة ثنائية - جدائية - وحدة إبداعية وسفوة مستجابات شامية عديدة، فاشبه مفهوم حنس الشعوي التركيبي الواحد على المؤلفين كمنه عسى المتعلمين والمتعلمين في التصديق ورده في صنع مفهوم الوحدة الإبداعية بحشرها في حصص تركيبية خريشة أخرى عدّوها وأطلقوا عليها عشر اسمية لاسي خصصوا لكل وحدة منها ثانيا على حد، فاستب

في الباب الأول من كتابي. ثم إن ما فرضه مؤلفو كتب اللغة لشغل الأساسي وسقوه كما سقاه فريده من بعد في كتبهم المؤرية طريقة الصديق بمحاكاة لغلة بعيدة كل البعد عن غلبة شارل هوكيت (boite de Charles Hockette) في أشخاه نحو التوزيعي (Grammaire distributionnelle)، فقلته هو كيت لا تشغل بالوظائف (الإغراب) بل بالمركبات ووصفها. وقصد حصراً في أربعة مركبات هي "الركب الإشي" (syntagme nominal) والركب الشقي (syntagme adjectival) والركب الحرفي (syntagme prépositionnel) والركب المعلي (syntagme verbal) أما صنوفها فلا يهود مستعملين إلى تحليل توبعي بأفهوم الساي العربي القديم عند استوعبين

كما بهذه الأوساء حمصاً

بعد، إن وصحي ذلك الكتب قد حصوا ثمة أخصمة
العربية ووصفوها في ثابوت واحد أعادوه نفس الشكوك،
ومثّلوا تحميمها، ورفضوا ترتيب آخرائها المبرته في دسك
الصفدي ترتيب الإفرامي الذي ضيقوا به المجال الفصيح
لأخصمة العربية الحاملة لفرقنا الإبداعي الطليق الحر كسيء
فقداهم، وقع التباين العربي المخرّ ذي التفرغ العجيب
الذي بأي أخصمة استخرجه الشحون في صفوفهم المصنف
والاحصاء فيه والاحصاء به، وحثل الفكر باحثاه

وسمّع جامعاً مطلق بصريته المصنفة ما لاحظته
في شال صفوفهم من تضبيب عسى أخصمة العربية
وأضطراب في تخليها أخصمي عن أخصمي لأخصمي
صانعي ومستعصي ذلك الصفوف مع صلبه - معده
وحذو اجل توسيعه في صفة سوسن - سوسن حكمة
بصريح عبارته إذا أتممت مساحة خصه وأتممت مباله
يكفي اضطراب المصنفة حتى يصيبها شدة سوسن
وكم تغدو في هندسة الجملة العربية اللبنة ذات
الشمس لصفين عند المدعين وحدائهم الإنسانية، فكل
وفى معنى المستوفي بدافعه، وتنوع، وتنوع، وتنوع في
لغة الشراكة الواحدة المكتملة التماسكة بمفعول "المعنى"
(gouvernance) بين عامل ومفعول، حاكم ومحكوم
في دولة الجملة التي قد نشأت الشق الصفوف وما هي
بشيء بل جملة وأحدة ذات أخصان وفروع من التوحاد
الاستادته التي تجعلها الشاة على مدى القرون أو قل
تحتت عنهم رغم ظهورها المتأخر في الكتابة الحية
ونشم الحيل ونمعد بينونه بوجودها المؤسس للجملة
في باب المسد إليه ونشم

• هل الدراسة مصالحة مع لغنا وراثنا وتحيين وتعميق
للغربية؟

نعم أردت في كتابي مصالحة لغينا الغربية التي
فرصت وأودعها بقوة فيها الإبداعي في تاريخ الفكر

الإنساني لا العربي الإسلامي مخشب، وإن لغتنا لا تزال
تؤخر بكون الإمكانيات التغييرية والفكرية الأسلوبية
الشعورية لأخصها وأخصم بدرستها وبها تشعّر بالأكد
من معتقدتهم مريد العوض في أسرارها واستبدادها،
ونشم أخصمت لا أخصب المفضية المعاديه والمفصحة
أخصمت آخرته فقط، بل شوية والتربية أيضاً بأخصص
لأنها أخصمت على مدى القرون رغم نوحه وأثرها في
أخصمت الكتب وأفادها وندى قرأت الفصم وفصحاء أكاد
أخصم

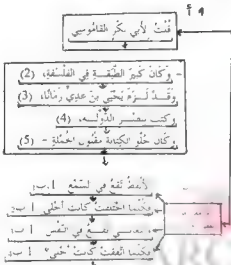
نحس أن في حاجة إلى اعتماد مرجعية لغوية صحيحة
دكية واقعية لا أخترية، تؤد بها العديد من المقصود، ولا
تشرع مطلقاً الأساسة باسم التجديد غير الواعي السدي
قد يمدد أحاق على اللغة - كما فعلوا - إذ قرأوا
صفوفهم في - على أخصم أثره السوسة الأشكاف،
وأخصم وأخصم أنفسهم بأخصمها بشكل قانوني
أخصم سوسن - سوسن تحيل بخوها

• هل الدراسة مصالحة مع لغنا وراثنا وتحيين وتعميق
للغربية؟
في هذا المخرج الضعيف الجامع بين تدرج
الأمة العربية بل من مصر الإنسانية - سوسن
معص - وهي صفها الفكرية والروحية السدي
سكن إلى ههنا ماعدت بسنا صفوف الأخصر
وأحدود والمعاصيل، وسوخذ فيه سوسن لغما
أن تكون لغة الفسول والفضل، والديان
والوضوح، والمذقة والعلمه وليس ذلك معصم
تنوعه على لغنا الصارة في عطق التاريخ
واحصاره إذا صح العزم في رحابها

• الدراسة ليست إذن إسقاطاً على العربية لطرائف
لسانية غربية؟

أحمداني وأبو حيان التوحيدي، فالظرو مشا با أولسي
ألثاب!

• المثال الأول (تحليل تيوي وصفي)



• ملاحظة

هذا تشكيل تيوي هندسي، نل لخطة واحدة
تعرعت كأغصان اشجرة إلى عشر وحدات مترتبة
كحصى، يمتان صفر، وود على فترة كبيرة هي
ممارسة آليات التغير وعلى بدء لوي وأسولي مس
السهل فمتبع وأعط في ذلك التوحيدي قدع
كوي آدمي مغربي ونفق العمي، بعد مع احاط من
أكبر أداء إنسانة

أحضرنا في هذا التشكيل هندسي السيم كاملة
مؤلفة أن كل وحدة إسادية في حاشي هذه خجلة
وصدرها، وفي فرعي من فروع الختاج الثاني في (أ ب)
وفي (أ ب) [لذلك شتان تركنا إسنادا روجب
(structure binaire doublement
propositionnelle) في ذلك الفرع] تشتمل خجرة
فقط من تركيب سابل فو خجلة وأجدة شجرة

بعد، ليس ما نظرت وطقت في كتابي إسقاطا على
وقع نغنا من متعلق رؤية فكرية خجاليه مصصعة، ولا
استعرة من نظرية إسائية عربية دجيلة، فالتدريس العلمي
والتحليل لوصفي المقاري هما اللذان أوصلاني إلى منهم
الطاهرة النغوة العربية الطبيعية، وبلاعها بالاعتماد على
أشبه حيث تبعه لا مضطربة مكنه لس الأحكام ونفس
الناس الخي عتر تركيب الخجلة المتصاحة مع توتنها
قاعدية، أعني "الوحدة الإسادية".

فهذا التمشي أملاء على المنهج المعنى موضوعي الذي
حرصت على اتبعه في رؤيتي الشمولية الوصفية والبيانية
العديدة لأصبة سى الخجلة.

وأعتقد أن هذا منهج يخدم علم نبات حرنه
الحديثة بمرجعيت لا تقطع مع السد سى صحيح،
وتنسبه في تعميق التدريس الشوي ولاي ولا سس
لنعتا وتركيبها خجلة للعلوم المقدسة وقد لحرر
لعكر والإنماح

ولن ما نظرت وطقت بفتح أفاد خجلة
الخجلة العربية وتعميق حسابها، ونحفر رجان التريسة
وللمتغير شواهد إلى مراجعة رصة دكة لخرق وصاح
تدريس العربية وفق رؤى جديدة أصبية واقعية شتر ولا
مسر، وتشوق ولا شتر، وتبعد لنخلة تركيبها المختلفة
حظها الوافي.

• هل يمكن التعرف تطبيقياً على هندسة خجلة عربية

بينيها الشجرية المتفرعة كمنال مقنع؟

أحضر هذا التقديم العام بدعوتكم إلى مشاهدة تيتيس
هندستين سمودجتين من الخجلة العربية التي أعادت في
تحليلها الاعتبار داخل تركيبها "بلو وحدة الإسادية" وفق
مقارنتي وصفي ووجهي

فالظرو أعني كاشفة واقعية إلى تشكيل الخجلة بساء
مكتنل مثالب مع المعنى المستوي بدقائقه في هندس
سمودجتين الزائتين كدش منا غير فو حاشي رمان

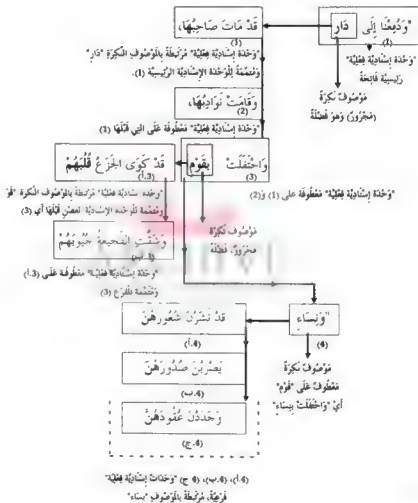
Dans cette phrase architecturale, chaque proposition, et à deux reprises, chaque structure binaire doublement propositionnelle, constitue **une pièce d'un puzzle**.

المؤسّسة للحملة) نصلُ شيئاً فشيئاً إلى عمليّة تركيب
تشكيبي مُعقّد وتكثّف و"صح". وهكذا يخلو المتعلّقين
يمثل هذا التحليل اكتسابُ آليات الحملة العربيّة المؤسّسة
للنهر الطويل والحطاب وهم يتعمّون

فكأنّا بصدد لغةٍ لغويّةٍ مُعنيّة (un jeu agréable de
langage) وكأنّا بصدد لوحة تشكيبيّة هُدسيّة. فما
أبعدن عن "الصدقة" و"السرّولة"!
فمن مُطلق النّية القاعديّة الأساميّة (الوحدة الإسناديّة



• المِثَالُ الثَّانِي (تَحْلِيلُ بُنْيَوِيٍّ وَصَفِيٍّ):



مُلاحَظَةٌ:

"الْوَحْدَةُ الْإِسْدَادِيَّةُ" الرَّبِيبِيَّةُ وَالْوَحْدَاتُ الْإِسْدَادِيَّةُ الَّتِي تَبْنِيهَا، وَهِيَ كُلُّهَا تُعَوِّدُ لِمَعْنَوَاتٍ مُتَّحِدَةٍ (دَار - قَوْم - بَسَاء)

كُلُّ الْوَحْدَاتِ الْإِسْدَادِيَّةِ الْعَمَلِيَّةِ فِي هَذَا الشَّكْلِ الشَّبَوِيِّ مُتَّحِدَةٌ مَتَمَاكِةٌ فِي سَبْقٍ وَاجِبٍ لِجُمْلَةٍ وَأَجِيْدَةٍ يَطْهَرُ فِيهَا عُضْرُ "التَّعْقُ" (connexion) وَأَصْحَابُ تَبَسُّ

نظرات في "شعريات عربية"

حسين الواد

وصعها، في التاريخ نفسه، الأستاذ سالم ونيس عن قصص
الشير خريف القصيرة.

وعندما تقر إدراج المناهج الحديثة في الدراسة الأدبية مادة
من المواد المقررة كان الأستاذ بكار هو الأستاذ الذي عهد له
زملاؤه بتدريسها. لم يكن بعض الأساتذة من مؤسسي الجامعة
التونسية راعين آنذاك في أن يأخذ تعليم العربية بها بهذه
"الدع" التي يقوم بين الأوروبيين أنفسهم حولها جدال كبير،
لا نقتسم في كفاءة زميلهم وتقديرهم لأخلاقه العلمية
العالية، قد يسر لهذه المؤسسة الفتية أن تستغل المذاهب
الحديثة مهينة بدت ترادها من الطلبة فرصة الإطلاع على
النصوص المؤسسة في لغتها الأصلية لاستعمالها في ممارسة
الابحار الأدبي، واختيارها على الأعمال المعينة في الأدب
الشعري قديمة رحلت. وكان لذلك، في نطاق التكوين المؤهل
للحصول على الأستاذية والتكوين المؤهل لمزاولة البحث
العلمي، آثار طيبة على الدراسات الأدبية بتونس.

في الأساس، ونبرها عما لم أذكره إذ السياق ليس سياق
وضع ترجمة شخصية لهذا الأستاذ، أعتبر إقامته على الشروع
في نشر أعماله الكاملة، ما نشر منها في المجلات والصحف
ومالم ينشر، حدثا مهما. والذي يعرفه، أهل الثقافة في
تونس، أن من دروسه ما عمد بعض المتهافنين على الربح
المادي عن دروسه عليه إلى انتحالها وإطهرها ولو كان ذلك
على حساب الالتزام الأخلاقي.

ومع أنني أعرف جل هذه الأعمال، فقد سبق لصاحبا أن هم
بإعدادها للنشر في بعض السلاسل التي أدرناها، وسن أن طرقت
في الكيفيات التي يمكن أن تجتمع به بين دفتي كتاب، هبني قد
أعطت على الجزء الأول منها بكثير من الاهتمام والفضول.
أما الاهتمام فيعود إلى السوات التي كان يشرف فيها
على بحثي الجامعيين الأكرين، كان قد أتممتي، وأني لمدين له
بذلك، عندما كان يحرس على مائدة التصور العام والأفكار
وجزئيات التركيب. فهذه فكرة لم تأخذ حظها من الدرس،
وهذا رأيي في حاجة إلى مزيد من الشئ، وهذا حملة رديئة
ريكة. وهذا لا يقال هكذا في العربية.

وأما العصور من معرفتي بأنه كان يتهيب الشر ويحشاه
وكأنه كان يطر دائما إلى قول ابن المقفع، إن اللفظة تغشكها
مادامت في الضمير، فإذا نطق بها اللسان ملكك. فالتصوص
تظل لديه سلة يتنحها ويراجعها ويعيد فيها النظر، دون أن
تصل إلى القور برضاه.

من الأحداث البارزة في مجال الدراسات الأدبية بتونس
إقدام الأستاذ توفيق بكار على نشر أعماله الكاملة، فقد صدر
منها الجزء الأول في شهر أبريل 2000 موسوماً بـ "شعريات
عربية" من عمل دار الجنوب بتونس في 153 صفحة.

والذين لهم اطلاع على واقع الدراسات الأدبية بتونس
ومتابعة لها يدركون، لا محالة، ما لهذا الحدث من أهمية
ومدى القيمة التي يكتسبها.

فالأستاذ توفيق بكار وجه ثقافي بارز في تونس، إلا أنه
وإن كان مشهورا معروفا في الأوساط العلمية وبني المثقفين،
لا يكاد يعرف له القراء - عدا بعض المقالات - كتابا منشورة
يمكن أن تتجلى فيها القيمة التي يستمد منها مكانته، ويستغل
بها على عمق تأثيره في الثقافة الأدبية بتونس وفي التعامل مع
عيون التراث الأدبي العربي وروائع تصوفه الحضاري
والأستاذ بكار كان قد أمضى عمره المهني في تدريس العربية
التونسية، تخرجت عليه أجيال وأجيال من الأساتذة والمهاجرين،
وأسمهم، إسهاما فعلا، رفقة زملائه الأستاذة مؤسسي هذه
الجامعة، في إرساء تقاليد جامعية في التدريس والدراسة
والبحث والتأطير تجاوز إشعاعها حدود البلاد التونسية.

ثم إن هذا الأستاذ قد اختار أن يكون مثقفا مهتما اهتماما
كبيرا بالأدب التونسي المعاصر وما يجري في ما يصطلح عليه
بالساحة الثقافية، فكتب عن القصص من أمثال علي
الدوعاخي والمسمدي والبشير خريف وعن الثاني وشعره
الطليعة والشعر الحديث، وترجم نصوصا عديدة من هذا
الأدب إلى اللسان الفرنسي، ودرس أعمالا جديدة كثيرة ما
كانت تلقى، لولا إصراره وكفاءته، طريقها إلى الجامعة،
وعقد بين أصحابها وبين الطلبة حلقات نقاش، ونشط منار
كبيرة اعتت بدراسة الأدب التونسي المعاصر والحديث وتناوله
بندرس والتقييم ولفت الأنظار إلى مفاهيه من كنوز بعد ما كان
يقابل بالإستهانة والأزوار متى لم يشك في وجوده أصلا.

والأستاذ بكار يفترون ذكره باللمح الحديثة في الدراسات
لأدبية، فمن السنة 1969 بدأ قسم العربية بالجامعة التونسية
يعتد على علم اللسانيات وعلى الإنجاعات الجديدة في التعامل
مع الأدب، وأول بحث جامعي في هذا المجال أعزه صاحبه
(صاحب هذا المقال) بإشراف الأستاذ بكار كان ذلك سنة
1972، فكان أول استعمال للمناهج الحديثة في العالم العربي
في دراسة نص قديم، يعني الدراسة التي صدرت تحت عنوان
"البنية القصصية في رسالة الغفران"، إلى جانب دراسة أخرى

وهذا الموقف، وإن كانت مناهج حديثة كثيرة قد بنت عليه كينائها النظري والإجرائي، قريب مما كان قد ذهب إليه ابن خلدون في مقدمته، متى أحسنا تدبر كلامه. قلل ابن خلدون متحدثاً عن علم الأدب : "هذا العلم لا موضوع له ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها، وإنما المقصود منه عند أهل اللسان تسميته، وهي الإجابة في مبي المظوم والمنثور" (ص553، طبعة مصطفى محمد القاهرة. د. ت.).

فأمر النصوص الإبداعية إلى التراكم أقرب منه إلى أي شيء، وليس النص من الشعر الجاهلي بأقل تحريكاً للضماير المثقفة المرحفة من النص الحديث والمعاصر متى توافرت في كل منهما الجودة.

إذا كان هذا بعضاً من شأن النصوص، فما شأن القراءة التي تخرج بها؟ من الصمت إلى النطق، ومن الكمون إلى التوهج والفعل؟

يجب الأستاذ بكار عن هذا السؤال إجابتين متكاملتين. الأولى بلفت النظر إليها الشاهدان اللذان صدر بهما هذا الجزء الأول من أعماله. أخذ الشاهد الأول عن عبد القاهر الجرجسي، وأخذ الثاني عن رومان جاكوبسون.

وإذا كانت بين العالمين الكبيرين حرمة من نسب صرحاً العلية باسمه في "ص الأقبول" وحرمة من إبداع مردها أن كلامهم وضع في مجال العمل يعني به جهنماً نظرياً فلأن، د. بجم يذهب بجميع نصوص من فائدة الشرق وفائدة الغرب وفائدة جميع وثقافة الحضارة، وإنما لتتجسم في أن كلا منهما قد جعل سمرقند. (نقبت إلى النصوص في صمته الناطق بالأسر من سرار حودتها الفية وبكل ما بهم الإنسان في وجوده ومصيره، في صدارة الألويايت. والإنصت إلى ذلك الصمت الناطق في النصوص البديعة هو الذي فطن له علماء الدرواية وفألبوا على الأخذ به، يلقى منهم الخلف باكتشافه ما كان قد اكتشفه السلف، فاطرد في التحاليل التي وضعها الأستاذ بكار على النصوص التي انتقاهم ذكر أعلام أئمة من كان لهم تأثير بالغ في الدراسات الأدبية والبلاغية من القدامى والمعاصرين شرقاً وغرباً.

أما الجواب الثاني فهو هذه القراءات التي أقامها على محاوردة النصوص، وهو "السام الماحرف" الذي يعتقد أن "النص الأدبي لا يأخذنا إلا ليردنا إلى ما حوالبه، ولا يدخلنا إلى ذاته إلا ريثما يعرجنا منها إلى غيره عبر كافة جدلياته" (ص106).

فالنص الأول قصيدة تنسب إلى عنترة بن شداد العسبي مطلعها :

يا طائر السان قد هيجت أحزاني

وزدقني طرباً يسطايني البان
وأما النص الثاني فقصيدة لشار بن برد طائفة الصيت في المتنبات والمنجات والاختيارات والمقررات المدرسية ذكر فيها مجلساً غنائياً ومطلعها :

وذا فت ط كان الجدر صورتها

بانت تفني عبيد القلب سكرانا

كنت أتساءل عن الصيغ التي أرغى أن يطيرها في الناس لأعمال فرع منها، منذ أكثر من ربع قرن من الزمان؟ يستوقفك، أول ما يستوقفك، من هذا الجزء الأول، قول صاحبه في الفاتحة التي خصه بها : "هذه نصوص من شعرتا، قديمه وحديثه، شدتني كلها بشيء فيها من سرها، وسحرها، معنى، أو رنة، أو صورة، أو فائن من لعب العلي مارك (...). امتحت بها وفيها، مناهج النقد الحديث، عارت على كل منهج، وتحتت لا ترضى غير قراءة من وحيتها، ثلاثم روحها".

فهذه الفاتحة تستوقفنا باقتضائها، إذ الإقتضاب من شأنه أن يستعرب من أستاذ أمضي سنين طويلة يدرس العوامل التي أسهمت في نشأة النقد الأدبي الحديث ويعرف فيها بالمناهج الشكلاني والسيبري الاجتماعي والنسوي اللساني وبالنشائية واقعاً، مرتباً بعد حركة الشكلانيين الروس ومدرسة براغ وعدد قولدمان ولوكاشش وجاكوبسون وبارت وتودوروف وجان جينيت وكلود بريون وجوليا كريستينا وبار ماثييري، معرجاً على ميشال فوكو وأمبرتو ألبو ويوري لريمان.

فما الذي حمله على العروج عن وضع النقدان المتعدييه التي تعرض لهذه المدارس وتلك الاتجاهات والتوجهات بالتعريف في النظرية والإجراء والتأثير، وحده أن المادة موجودة لديه أعليها محرو تحريراً كاملاً أو جزئياً. ولأنك لتستعرض الكتاب من أوله إلى آخره قد تصادقت فيه فترات طويلة يتحدث فيها المؤلف عن المنهج الحديث، مكاسب نظرية ورميا إحرانية وتنازع خطيرة تمكن منها وفي ما هذا الصفحات الخمس التي سمها "مدحلاً نظرياً" في مستهل التحليل الأول، فإنه يبدو حريصاً على ألا يتحدث عن المناهج الحديثة حديث المنظر لها.

ويرجع هذا، في ما أقدر، إلى ما لا يقل عن أمرين اثنين :

الأول أن صاحب هذه القراءات لا ينظر إلى المناهج إلا من حيث هي وسائل يستعين بها النظر في ممارسة النصوص. فالنص يستعدي المنهج وليس المنهج هو الذي يتسلط على النص. ثم إن المناهج في نظره، إرث إنساني عام لا يملغي بعضها بعضاً لإنشاء تاماً، ولا تهم من حيث هي في تبادلها بقدر ما تهم من حيث ما يمكن أن يصل إليه منها. لذلك لم يكن ولوعاً بالدخول في نقاشات نظرية حول المناهج الحديثة أبها أصلياً بأدما العربي.

أما الأمر الثاني فيتمثل بالأعمال التي يشرحها بعضها، فهذه نصوص قد اختير بها المناهج الحديثة، وإذا بالمناهج الحديثة تصديق عن تلك النصوص متمكناً صاقت عنها من قبل سائر المناهج التقليدية والمتبعة.

ورده هذا الموقف فيتمثل تلك القضية الأم، قضية النصوص الإبداعية البديعة وهي تفيض دائماً عن كل قراءة، فالنص النقد هو النص الذي لا تستهلكه القراءات. وكان بالنصوص الروائع طلائع شتى مقترنة فيها فتيا لا يجز الفرائز إلا البير الذي يؤهله له زمانه أن يتطلب منه ومنها الحال.

طرائق يجمع بينها أيضا أكثر من جامع.

وهي تشترك، من بين ما تشترك فيه، في أنها تعتمد للشعر ذلك المفهوم الذي يعمده كنا من كلام تحكمه في علاقة بعضه ببعض الأحكام التي تحكم نظام اللغة، تحكمه في علاقته بالعالم والوجود. الأحكام التي تحكم علاقة نظم اللغة بالمعالم والوجود، ولكن الشعراء وهم 'جهابذة الكلام' يتصرفون، إلى ذلك، في اللغة التي يستعملونها أو 'يتلاعبون بها' تلاعبا هو كاللعب وإن كان جذا في حد.

وهذا المفهوم الذي اشتهر منتسبا إلى المناهج الحديثة مد شرع أصحابها في تساؤل الأدب والشعر عما إذا كان لهما كيان في استعمال اللغة خاص بهما، إما يضرب، في الحقيقة، بجوارح عميقة في التاريخ. يدل على ذلك، من بين ما يدل عليه، أن الأذهان الطليعة لم تتنا، مد شعلت بالكلام على جمال الكلام، تعهد في وضع الصيغ المفهومية تطلب بها النفاذ إلى الكيفية التي يكون بها الكلام الجميل. في آن واحد، من الكلام وراثتنا عنه بأسرار ما فيه من جودة وجمال. ومن أقرب الصيغ (وهي كثيرة) التي وصفتها العلماء في مختلف الأزمان ومتباعد الأمصار، إلى روح المناهج الحديثة وأمنتها صلة بالكلام الذي حل به الأستاذ بكار النصوص التي حلل، يذكر، على سبيل لست. ما دعت إليه الشيخ الرئيس اس سيا في ما عدت به عن الخطابة والشعر فقال: 'إن الشعر' هو 'الكلام على ما هو عليه في اللغة فقط'. يعني بذلك أنه كلام على ما ليس له وجود على الحقيقة، وهذا من إعجاز الشعر وسحره الخلاق. مؤثر فعلا في كل ماله في الوجود وجود على الحقيقة.

قد أقام الأستاذ بكار كلامه على هذه النصوص على التجارب الشديدة مع مقالة الشيخ الرئيس ابن سينا ومقالات أعلام آخرين جازاؤا بعده من قبيل رولان بارط ورومان جاكوبسون وبول فاليري فقال في سياق الحديث عن قصيدة عترة، 'وممازاد في وحدة المعنى والمعنى أنه لم يحدث في هذه القصيدة سوى الخطاب، وهو مردوح، خطاب مطب في خطاب مباحة العاشق لطيفه وممازادة الشاعر لغيره، وهواؤا ذلك، إلا في البيت الأول، خطاب إششائي وليس حبريا، لا يحكي شيئا صار، بل شيئا جذا أو بصير' (ص 33). وقال متحدثا عن قصيدة بشار: 'مجلس القصيدة لا ريب، من معضلات الاختراع، قوامه الكلام، ولا مرقب لشؤوه إلا ضوابط النظم من بحر وحرف ومن بيان. فن من قريحة هو لاشيء من حقيقة. وإن يكن له عبار فجمال الإنشاء، ولاهم بعده ما قد يكون فيه، أولا يكون، من مطابقة الحال إن كانت حال، فمتى كان الشاعر، أي شاعر، موكلا بحكاية الواقع فغظاله بالولة' (ص 38-39). وتشترك الفراءات التي وصفتها صاحبها لهذه النصوص، من بين ما تشترك فيه، أيضا، في أنها ترى الفائز للمعنى لتصوص الأدب مدعوا لأن يعتبرها أنشادا يحاورها محاوراة الأنشاد للأنشاد. فالنص الجيد، إذ يهرك بقوة الفن فيه، يدعوك إلى تساؤل عما يهرك به مثلما يهرك غيرك وفلاز بإعجابك مثلما فلاز بإعجابهم، وعما جعل الشعوب، في

وأما النص الثالث فمقطوعة أو قصيدة تتكون من أبيات سبعة للحسن بن هاني أبي نواس مطلقها:

نضت عنها السرداء لأصب مساء
فورد وجهها فرط الحياء
وليس النص الرابع سوى بيت واحد من قصيدة لأبي الطيب المتنبي شهيرة:

أما مطلع القصيدة فهو:
ملوككمما يجبل عن الملأ

ووقع فعالة فوق الكلام
وأما البيت فهو:

ذواني والسفلة بلا دليل
ووجهي والهجير بلا لشام
وأما النصان من الشعر الحديث فأولهما لأبي القاسم الشابي وهو: صلوات في هيكل الحب، ومطلعه:

عذبة أنت كالقطرة كالأحلام
كاللحن كالصباح الجديد
والثاني قصيدة أحمدود درويش عنوانها

'من غجري'
بين هذه النصوص الستة أكثر من جامع. فهي وإن تباعدت أرمدا إنتاجها واختلفت نقاد مدعها، شتت في دورتها في فلك الغناء والتلحين والطرب، إذ هي أشادة بالنصاعا وأوجاعها وبالجمال ترتل له 'الغروب'، بالآنا تشتمل به بالأملاء أو بشجها اعتصاب لأطرها. إنه نصنصن وحديسة لا أثر فيها للحكمة أو المذبح أو الهجة أو الإحوايات... محورها الأنا صبا بالحب شهيد وعاشق لما في الوجود مشتاق منه إلى اللوعة والوجد، تهزه للمواجدع والمواقع هزا.

ثم إنها من ذلك الكلام الذي لا تقع ولا رايح ولا غاية ظاهرة لا لغائله ولا لتلقيه به، عيرما يعمده فيه المبدع من قدرة على إبداع المر ترتفع به إلهاسيه وترقى إلى مصاف الإبداع ويلقاه فيه متبيلة من إنتاج جمالي.

أليس أن المر يعرف، من بين ما يعرف به، بأنه غير غائي وغير استعمالي وغير معي ولا يأتي عليه الاستهلاك. فهو ليس بضاعة من البضاعات أو متوجا صناعيا من للتوجات التي تشيع من جوع أو تكسوع من عري أو تحمي من صبر أو تروي من ظما. وإذا كان كثير من الناس من لم يبتئوا للفن وتلقيه في الوجود ولم يروا له مه عاية خاصة به، قد جادوا به إلى سادح الالتزام فقصوه مذاهب وأيديولوجيات ومرغوا جلاله في وحل للنصاعا وقضاء الأوطار، فاللبن ليس للفن نصيب، إذ هو فنب الذين لم يعرفوا لوجوده وجوبا فحلموه بهلوانا يلعب لهم ماشاؤوا من الأدوار. وليس يعقل أن تعهد الشعوب في الولع بالنص وتعنى فيكون ولعها أو من البيت أو من هوس الترف. وليس يعقل أيضا أن تكون الفنون عاية فنية أو مفهومية وللتأنيات الفنية والمفاهيم مجالات خاصة بها.

هذه النصوص التي تجمع بينها قواسم مشتركة أخرى واجهها قارئها بطرائق في الانصاف إليها من اقتراحها، وهي

الإنسانية الكونية، إن "مادته البشري الحميم، ولا عربي إلا الإلهام، وبعض الألوان وكر اللسان فما انتظرت لعت عولة المتمولين من أعقاب هذا الزمان لتعبر عن الإنساني الشامل ويقعها من اللغة" (ص 17).

والذي يشرح لهذه القراءة، أن صاحبها يعتر: "الشعر من اللغة بلا ريب، ولكنه نظام فوق نظامها، تعبیر بالدرجة الثانية، كلام مخصوص يطلق من الكلام العام ويتجاوز، قينيه ليكون. هو "لغة في اللغة" كما يقول فاليري، إحداهما مقيدة بضابط المعجم وصوابط الصرف والنحو وليس للأخرى من قاصوس إلا لا نهاية الدنيا ولا لها من نحو إلا تلاقي عناصرها بصفة الخلق" (ص 109).

يمكن للنظر في هذه القراءات أن يتفق مع صاحبها في الوصف الذي تحدث به عن النصوص في مظهرها المادي الملموس في أبنيتها، وليس هذا بالموطن الذي يفتقر فيه أهل النظر، ويمكن له أيضا أن يتفق معه في التخرجات الإبداعية والدلالية التي تهمس له بها تلك النصوص، كما يمكن له ألا يرضى معه في هذا، يوطئ بالذات مع هذا الموقف أوثاك، ولكن الذي لا شك فيه أن النصوص، بهذه الطريقة في التحليل والشرح، تكتسب حيوية تخرج بها من الوجود "للتحفي التواثي" من حيث هي وثائق شاهدة على التاريخ، إلى وجود أصغر في صنع التاريخ فالإبداع على الإبداع في هذا الكتاب ١٩٨٠، أنه من موضوعية الأدوات الفنية، وهي موضوعية نسبية، شيء، ومن ناحية المدع، وهي ذاتية نسبية أيضا، إذ هي أيضا موضوعية أشياء.

لهذه الأسباب، مترفة ومجتمعة، يتراعى شروع الأستاذ توفيق بكار في نشر أعماله الكاملة، حدثا، في واقع الدراسة الأدبية، مهما، بصرف النظر عن اتفاق القارئ معه أو اختلافه معه. فالدرس الأدبي، في بلادنا العربية، ما رفع منه لواء الأحذ بالمتابع الحديثة ومماثل منه يدور عن نفسه في مجال الدرس التاريخي، يفتقر، في معظمه، اعتقار شديدا إلى النظر الجاد والواعي إلى طبيعة المواضيع والمسائل والفصائل التي يعنى بها، ذلك أنه، كثيرا ما يخلط، خلطا عجيبا، بين المنطق والغاية والموضوع والمنهج والمسلمة والاستدلال والكلام العادي والكلام الأدبي الفني والواقع والخيال والمجاز والحقيقة، ويتنج، في الغالب دائما، خطايا عتيقا تافه العبارة يتسأ بعصه من بعض وتصدأ له الأذهان والأوثاق. والذي لا شك فيه أن إظهار الأعمال المؤسسة مما يسعد الأذهان على اختصار المسافة إلى ما يتفق في تقويم الفكر في اللسان وتهذيب الوجدان.

مختلف الحضارات ومتباعد الأصقاع، تنقي من كلامهما كلاما تحمضه الهوى ليسهر منها من يسهر الليالي في حقله والحفاظ عليه. ومثلما كان الشعر الخيد "إنتاج اللسان والذهن والوجدان وشاح تجرب شتى وجودية واجتماعية وسياسية وثقافية"، يسمي أن تكون قراءته بالنسب والدهش والوجدان وشخصية القارئ من حيث هو ابن من أبناء عصره منفرد في حصاره تسمى إلى ثقافة ويحمل هوية.

والقراءة التي يتصممها هذا العمل "قراءة حلقة" (ص 107)، وهي، لدى المختص الذي يتحمل مسؤولية تنشئة الأجيال الناشئة التي تشدهم إلى أصولهم الثقافية وترسخهم في هويتهم إحصارية، وتزودهم بالعلم ليرسي مهم العقل وتهذب النفس ويرهف الإحساس، محتاج إلى منهج صارم وإلى قدرات توليدية إبداعية.

ومن هنا انتهت القراءات التي وضعها صاحبها على هذه النصوص إلى اعتماد الإجراء التحري الذي يهتم فيه القارئ بكل ما في النص من دقائق يذكرها ذكرا علميا وأصفا. فهو وراء هذه العصور المادية التي تتكون منها النصوص يحدد الموقف الذي يتخذه العلماء من الظواهر التي يلحسون فيتأملونها ويذكرون الخصائص التي يصرونها فيها. وفي هذا القسم من قراءته، يتزل وقوفه على شوي وسجور والإقناعات وعلى اللغة أصواتا ومفرداته وتراكيب وعلى ما يقوم بينها من علاقات التشاطر والتباين.

إلا أن لقراءة، في عمله، وجه آخر يلمح في (بصح عما يحدث به النص القارئ ويحدث به القارئ النص. وفي هذا الوطن يترسل القارئ مع ثقافته ويترف من شخصه ومن عصره ومن وحي النص، فيبدع السؤال السؤال ويستدعي الحوار الجلوب، وتعود للنصوص أرواحها. وإد كانت الثقافة العربية الإسلامية تنهك من أبنائها جهلا، والجهل أم الكيثار، ومن خصوصها تشكيكا فيها وطعسا لمحاسنها، جرت على لسان المزلّف في تصاعيف تحاليله عبارات منها، متجدنا عما في بعض التعديلات من خرق: "وما عجيبي، مرة أخرى، إلا من رؤوس المحدثين اليوم، انتهوا القصيدة العربية، أول ما طلبوا، بأنها شعر أبيات، تعوزها "الوحدة العضوية" في التركيب، وبأن حبالها "لفظي بياني" لا "معي أسطوري" كحبال اليونان، ورتبة اللحن للوحدة الثقافية، لا تعرف التأليف السعوي كشرع العرب

رب "حلقة" تعمي وتصمم. أم بات لإزهار الذات عنتنا، شرط واحد لكل دعوى من دعاوى التعديد" (ص 87). ومنها، مشيرا إلى العولة وما يثار حولها من صحيح، في سياق الحديث عن الشعر العربي الذي ترقى إنسانيته المحلية إلى

عصر الرواية الشعرية

ترجمة محمد آيت ميهوب

التسعينات خاصةً فانبرى بعض الروائيين يفسحون للشعر مكانة هامة في نسج السرد وتجرأ بعضهم فجعل الشعر غاية الكتابة **ولم تعد الأحداث والشخصيات إلا غطاءً خارجياً** (إما الأساساً **للحزبات الشعرية**، **فبرزت في هذه الفترة كتابات إدوار الخراط** تصبغ به في ذلك مجموعة من الشباب في أصقاع مختلفة من البلاد العربية، وظهرت على السطح مصطلحات جديدة من قبيل **القصة-القصيدة** والرواية الشعرية مما تحدث عنه إدوار الخراط في كتابه "مهاجمة المستحيل" **والكتابة عبر النوعية**).

إلا أن هذا الدفع الإبداعي لم يرافقه جهد نقدي هام يحضن هذه التجربة ويسائلها باحثاً في أصولها وجديها مستكثها خصائصها النيوية والمضمونية.

فكانت ترجمة هذا الفصل من كتاب "زُمة الرواية - لميشال ريمون، محاولة لرصد خصائص تجربة الرواية الشعرية في الرواية الفرنسية مطلع القرن العشرين، ولئن كان عنوان الفصل "عصر الرواية الشعرية" يوحي بأن اتجاهه تاريخي توثيقي فإن الكاتب استطاع بما عرف عنه من قفزة وتعمق في الرواية الفرنسية أن يتجاوز التاريخ إلى التوغل في النصوص واستخراج أهم مميزات الرواية الشعرية من حيث رؤيتها للعالم وتفاعلها مع العالم الثقافي المحيط بها لا سيما الفلسفة والأسطورة.

وقد توصل إلى أن الشعر في الرواية لا يعني بالضرورة

لماذا ترجمة هذا الفصل عن "عصر الرواية الشعرية"؟

منذ عقد ونصف أخذ يتروّد في أوساط الكتابة الروائية والنقد العربيين حديث عن تداخل الشعر بالرواية. ولئن كانت هذه الإشكالية جزءاً من إشكالية أعم هي تداخل الأجناس الأدبية في الرواية وهو موضوع شغل النقد السردى العربى يبدأ يشير اهتمام النقد العربى منذ مدة، فإنّ لدراسة تداخل الشعر بالرواية، ميزة ليست في دراسة بقية أشكال التنافذ بين الرواية والأجناس الأخرى كالتاريخ والسيرة والعقالة. ذلك أن الشعر ظل يمثل في الذهنية النقدية العربية موجه كل كتابة أصلاً ومثلاً يحتكم إليه فكان اختراق الشعر الكتابة النثرية، محاولة قديمة مع المقامات ورسالة ألفردان قديما ومع التجربة الرومنطيقية العربية حديثاً فيما سميّ بـ"فنّ الخاطرة عند جبران ومع مغامرات المسعدى العظيمة في "حدث أبو هريرة قال...".

وقد خفّت هذه التجربة طيلة الخمسينات والستينات والسبعينات وشطراً من الثمانينات، إذ هيمنت اتجاهات في كتابة الرواية جعلت معها مطاردة الواقع ونحت لغة تحاول أن تنأى عن القاموس الشعري الذاتي.

ولكن المتتبع للساحة الروائية العربية يجد أن صوت ازدياد الشعر أخذ يخفت منذ أواخر الثمانينات وفي

في الفصل الأول من كتاب "هاهناك" ضد الملاحظة العابرة السطحية، سواء أكانت موجهة إلى الطيبين أو إلى علماء النفس، فقد ضمت في غائة واحدة من الوفض والإنكار من يسميهم بريوتون في رواية "ناديا" مشعوذي الرواية الذين يدعون إدارة شخصيات مختلفة عنهم ولكنهم يسجون هذه الشخصيات في ملاصق مادية ونفسية هي نسخة منهم لحاجات تؤثر تجاهل سببها⁷. وإذا كان بريوتون قد حكى هيوسمان لكيه لكلمات شديدة "لأدب النفسي" ذي الحكمة الروائية، فذلك لأنه يلتقي وإياه في الميل إلى نمط رواي جديده شعري دون انقطاع⁸ وقد كانت رواية "ناديا" نموذجا له وكانت روايتها "العمل" و"هاهناك" مثاليه في الماضي. وهي آثار لا تزييف فيها توصل المرء إلى الروح، إنشأ بمثابة جرد لحساسيه ما

ويمكن أن نبين فيما وجه إلى الموقف الواقعي من نقد عدة عناصر لعل على رأسها هذه الذاتية التي تتضمر بنحويها الحدث إلى شعور، دعوة إلى ضرورة تجاوز الملاحظة الخارجية إلى استغلال الداخلي، وفكرة إخفاء الأشياء مهما كلفه التضحية، طرق على النثر الإيهام به كعالم ما رواي يمكن خلف الظاهر، ويبدأ عجائبيته الحياة اليومية التي كان جول رونار قد لاحظها ووظفها أرنو وأرافون. كما من بين هذه العناصر الميل إلى ضرب من اللهو مع الواقع باتخاذ مسافة منه يمكن أن ينسبط فيها أسوة بنارفال وألافورج دفع الحلم أو لطائف السخريه وأخر هذه العناصر عبادة الإحساس المرفف ومن شأن عناصر عديدة كتتنوع حلم البقطة والتغني بلطفه شيء ما ووصف سحر أحد اللقاءات، وهي عناصر طالما أثرت الرواية الشعرية، أن تنقصي البنية الصارمة ومعها الملاحظة الواقعية أو النفسية السائدة في الرواية.

وإن هذا التحول من الواقعية إلى الغنائية في جنس نثر نفسه لتصوير الواقع، ليعد علامة لا يستهان بها على أزمة الرواية. ومن هنا يتأتى ذلك "العرج" الذي لاحظته "جالو" في فن ميوموند وكل من كانوا مثله مرتقبن بين الملاحظة الواقعية والدفق الشعري⁹. وكان دوفوزان قد لعب دورا هاما هو الآخر. في الخطوة التي بات هذا النمط من القص الشعري يزداد انتفاعا بها يوما فآخر. فقد رأى فيه فوتياداس كما في جيزاو دونرقال، رجلا وفييا لبلاد الأخيلة وساحرا من "كوكب آخر" وهاوي غرائب وانفعالات شعرية¹⁰. فلقد كانت آثاره "القلق الخفيف" و"حبا في إكليل الغار" و"الفجر الوليد"،

القضاء على لوازم الكتابة القصصية من أحداث وشخصيات وحبكة بل توظيف ما لم تستطع الرواية الواقعية بلوغه كالرحيل في داخل الذات والكشف عن العجيب الكامن في العالم اليومي الواقعي وتوظيف الأساطير توظيفا جديدا يفكك شغرات أسطورة العالم التقني الحديث

قلل في ترجمة هذا الفصل ما قد يفيد في قراءة الرواية الشعرية العربية ويدفع النقاد إلى وضعها موضع بحث وقد حان أول ذلك.

العتريجهم.

غداة الحرب وجدت الرواية الشعرية شكلها وجمهورها. وكان التنافس سببا في انتشارها. وإذا كانت ملكات الروائي الحقيقي، قد أضحت نادرة، فذلك لأن الشعر بعد هيوسمان وبعد ميوموند وبعد آلان فورتيه، قد اكتسح الرواية سواء اتعلق الأمر بتجميل الواقع أو الهرب منه. وكما يشير أيموند جالو، فإن أغلب الكتب التي ندعوها روايات إن هي إلا محاولات شعرية وقد لاحظ بنجمان كرايمور من المؤكد أن ما يطلبه الجمهور المثقف من بعض الكتب كـ"الطريقة لوق الأوبت" أو "سوزا والمحيط الهادئ" وما تطلبه الأوساط الطلابية من بعض الكتب كـ"العواس الخمس" لجوزيف ديلتاي أو "قروي باريس" لأرافون، إنما هو الانفعال الشعري تحديد¹¹. وقال البير تيبودي: "أضحي الروائي بدل أن يعبر عن الواقع أو يعيد إنتاجه، يخلق عالما خاصا به"¹².

فما هو الأفق الشعري الذي كان يرنو إليه هؤلاء الشعراء - الرواة الذين ما كانوا يربغون¹³ إلا في الافتتان كسحرة يتوسلون رقيات وما كان همهم سوى إنشاء عالم آخر والاحتفال فقط بما "يلحق بشغاف القلب (...)" أحلامنا، وكوابسنا ورغائنا وفواحيصنا¹⁴ ؟

في البداية، اتخذت الرواية الشعرية منحى مخالفا للرواية الواقعية فإذا كان أساس الرواية الواقعية يستمد صلابته من أسس الفلسفة الوضعية، فإن الرواية الشعرية توسلت بكل ما أهملته هذه الفلسفة من عناصر قامت بتأثير بو وتوديه ونرفال وهوفمان وكتاب الحكايات الفارثية، إلى الحركة المثالية والرمزية في آخر القرن التاسع عشر. واستعادت فترة ما بعد الحرب الانتقادات الموجهة إلى الجمالية الواقعية فأنبعت مقالات كان قد كتبها آلان فورتيه وهيوسمان خاصة وباريس وشارل موريس وكانت الانتقادات الواردة

مستلزمات الشاعر ومستلزمات الروائي²¹. فأحدهما يجعل غاية نفسه أن "يقدم رؤية" ويبلغ انفعالا شعورياً بالكون²² وأن يدفعنا إلى إدراك جمال الواقع الذي يكشف عن وجهه المستور²³، بينما يسعى الثاني إلى إيهام القارئ بالواقع وهو في ذلك مسجون بحدود حكاية عليه أن يعرض تطورها في تماسك وتناسق، عاملا من وراء ذلك على أن يجعلنا مشغولين بـ"لعبة الأحداث والأهواء"²⁴. كما أن تفجّر الغنائية، داخل الرواية يهدّد حسب شارل دي بوس ورومار بوليه، بظلمة الرواية عن مركزها بل وحتى الإطاحة بقوانينه القارئ للتصديق، لأن الخطر الحقيقي في الرواية الشعرية يكمن فيما يدور فيها من صراع بين النثر التذكري الاستحضاري وبين النثر السويدي، بين الانطلاق الغنائي وبين الإشارة إلى السلوك. وقد بين جيلباردو فوازان في عدد خاص من مجلة "ميثاق" تحية لبول دروي²⁵ "إن كتابة رواية غنائية لها إنشاء أثر قد تكون حبكة حكاية رواية حقيقية بيد أن شكلها سيحتفظ بفتنة القصيدة وفي ذلك مغامرة أدبية حاول مؤلفون كثيرون خيالي غمارها ولكن يبدو أن كلهم تقريبا منوا بالفشل لذلك الأسلوب القصيدة النثرية يعمل الحركة ويقدّمها طعمها ومن ناحية أخرى، يصطبغ تصوير الواقع اليومي، بتأثير هذا الأسلوب، بضرب من اللاواقعية يجعله في الغالب مثيرا للسخرية. فلا يتحدث عن الببانو ولا عن الحافلة ولا عن المصعد يمثل ما يتحدث به عن الرباب أو عربة النسر الرومانية أو لوحة صعود الغزاة إلا إذا كان الأمر هزا ولا يتوخى في ذلك الأسلوب نفسه، فالقصيدة النثرية تنطوي على موضوع شعري ومهما عظم حسن بطله القصة المروية فإنه من الصعب (...) عليه أن تصفها بدقة وتجعلها تحيا أمام عينيك. فالنثرية الغنائية تحول دون ذلك وستقع في إملال القارئ أو تبعث على الضحك". وقد ارتكز الحل المقترح من دروي على أن لا يقدم لنا الكاتب أوروبيس الخاصة به تقديم خارجيا بل أن يصف حركة داخلية محضاً فلا يحتفظ من الدراما والشخصيات إلا بما يعبر عن اندفاعاته المشهوبة وبهذه الطريقة، أمكن حسب ريمون شواب أن توفى هذه المغامرة من "مظاهر السقوط والفتور التي تفصل بين لحظات نزوة وجود ما".

فالرواية الشعرية تكون قابلة للحياة إذا عومت كيف تأخذ حذرنا من لحظات النزوة وتحسن توظيف الإضمحار بجزء حتى تلاري ببقية مراحل القصة. وما كان دروي يبحث عنه،

محاولات لإدخال العجيب في الواقع وتحرير الرواية من مقتضيات الحكاية وإيلاء الصور والرموز المكانة الأهم²⁶. وهكذا فقد تفجّرت فجأة بعد الحرب، تلك المياه التي ظلت خافية بعيد المرحلة الرمزية. وما أن نشرت أعمال سينيوريه وفاسكيه وديرو معاً لم يكن قد أخرج للناس، حتى أضحت تمثل مشهداً أدبيا²⁷. وخرج كثير من المغموين من بوتقة النسيان واستعاد كثير من المشهورين مكانهم الحقيقي بعقنطى التطلع الجديد فلم تنقطع نجوم رامبو ولافوج ولوتريامان عن السطوط وعاد الناس إلى منابع جبار دونرفال²⁸. فقد مارس تأثيراً قوياً على آلان فورتيه²⁹ خاصة ولعل نجاح فورتيه هو، إلى حد كبير، سبب إعادة اكتشاف نرفال³⁰. وأخذ بروسست يظهر شيئاً فشيئاً في صورة معلم للرواية الشعرية. فرغم أنه ظلّ يعتبر دائماً عالم نفس المجتمع ومدون أخباره، وورث سانت سيمون وبليزك، فقد أحب فيه مريدو رامبو: "قدرته على نقل سمات الحياة اليومية في جو شعري لا واقعي"³¹. وقد اكتّ جالو في سنة 1931 أن "أكثر الجوانب إلهاماً في عمل بروسست لهم العنصر الشعري المصح عنه فسمي هذا الناقد إلى تحليل مختلفاً خصلتص هذا الشعر عند بروسست³².

وقد كانت الرومنطيقية الألمانية التي أعيد اكتشافها بعد الحرب واحدة من المؤثرات التي مكّنت من انطلاق الرواية الشعرية. فقد استشهد جالو في مؤلف صيغ عنوانه على متوال عناوين كتب نرفال من "الحلم إلى الواقع" بنوفاليس الذي سعى إلى أن تخضع الرواية إلى "جمالية الملم"³³ وعاد هو فمان إلى الزواج وأعيد اكتشاف جان بول الذي التحق فيما يبدو بـ"تجارب السوربالية الشعرية" أو بتجارب هذا التراث الفرنسي "السري" المتجه من نرفال إلى آلان فورتيه³⁴.

في الوقت نفسه الذي كانت فيه الرواية الشعرية تؤسّس لها ماضياً، كانت بصدد البحث عن جمالية وهو بحث ظهرت عنه تحاليل نظرية مختلفة المدى. ولم يكن أحد ليمتدع عن الإشارة إلى مصاعب هذا الجنس. وأول هذه العوائق، خطورة انزلاق هذه الرواية في غرور رواية الفنك³⁵. الناشئ عن الاعتقاد بأن لا شيء يعمل الشعر وبأن أرواحاً متفردة في ظروف متفردة يمكن لها أن ترتقي إليه بآيسر السبل. أما العائق الثاني فهو وقوع الرواية الشعرية فريسة التناقض بين

الحرب للتخلص من الواقعية. ولكن تبين أن قائمة من هذا النوع صعب تحقيقها حتى بعد أربعين سنة من ذلك التاريخ فقد نجد أنفسنا منجبرين إلى الاستشهاد بأغلب رواثي هذه الفترة كارتو وجيروود وكاسو وكوكتو طبعاً ولكن موريك وغرين أيضاً ؛ فلقد كانت روايات موريك شبيهة بالقصائد لخصائص بنيتها وتقديمها الإيهام على السرد ولما في نثرها من تموج وامتزاز. أما روايات جيروود وكاسو وكوكتو فكانت تسعى إلى الإيهام بمنماخ ما أكثر من سعيها إلى سرد حكاية وبلغ استحضار العالم الإلهي عند برنانوس مرتبة أدب ما رواثي لأشك في قيمته الشعرية وقد كانت بذوره موجودة عند هيرسمان. وأهدت الميادين الجديدة المفتوحة على الحساسية - كالحلم والهذيان واللأوعي - الشعر، مسالك جديدة إلى الرواية كما أن تقنية المونولوج ووجهة النظر غالباً ما كانتا تبدلان نمطاً سردياً بنمط شعري³². فقد التقت في فترة ما بعد الحرب، كل الأجيال من هارأس إلى بريتون واشتركت في عبادة الشعر في الرواية. فكان كثيراً من العقول التي أصبحت على ذلك العبد الأول من البيان السوربالي "القاتل" إن العقيد، وحده قادر على إحصاب آثار تابعة لجنتس أدبي أدلى كالرواية³³ وكان كثير من شخصيات رواية ما بعد الحرب يشبه بطل لاربو ذلك "العملي" بلم أن يحرك إليه كل شيء³⁴ واستطاع جوهاندو أن يصل في رواية آل بنسيفران إلى تأليف العجيب من عناصر عادية محققاً بذلك جزءاً من مثل جيله الأعلى. أما سويرفيل الذي جاور في "رجل البمبا" بين الخصائص الواقعية والخصائص الشعرية، فقد نجح في "سارق الأطفال" في أن ينشئ من وراء الحادثة قصة ثانية تتحرك في فضاء شعري. أما عن جان كاسو، فقد غادر الواقع ليستحضر في "تألفات فيينا" أخيلة فائقة ويقترح مناخاً رومنطقياً تنصهر فيه الحكاية في الشخصيات، وما أكثر الكتاب الذين مثل سلمون، كانوا قد بذروا أحياهم الأدبية شعراء ولم يتقطعوا عن الشعر حتى بعد أن أصبحوا رواثيين ! فما الجدوى من أن نستعرض كل الأسماء التي من بلتاي إلى كوكتو ومن آراغون إلى سويرفيل، يمكننا أن تظهر في قائمة إحصائية للرواية الشعرية ؟ لكن في المقابل، لن يكون من لغو الحديث أن نذكر بالخطوط العريضة للاتجاهات الأساسية في كل هذه المحاولات.

لقد كان لآلان فورنييه ومن قبله جول رونارميل إلى إدخال

يلتقي مع التقنية التي استعملها بيارجان جوف في روايته "العالم القاحل" وبقية رواياته الأخرى. وتقوم هذه التقنية على تجاوز مجموعة من المونولوجات الموزعة في فصول موزجة يفضل أن تقع في لحظات متميزة. وفي هذا السياق، بدت طريقة جوف لغزاً نادر³⁵ أحد الحلول، قد لا يكون الأحسن، ولكن على الأقل أحد الحلول الممكنة لأزمة الرواية.

ويبدو أن رواية "مولن الكبير" قد حققت نجاحاً بمقياس أن تسلسل الأحداث والمشاهد والمشاعر، قد خضع، كما يعبر عن ذلك وبوير بوليه³⁶، إلى "ضرورات العقل والحياة، وإن كانت تقوم مع ذلك على منطق أخفى". ففي هذه الرواية بدل أن يتناهى المبدآن الاثنان، الروائي والشعري، نراهما متداخلين، ولا يمكننا أن نندرك هذه الرواية تماماً إلا إذا كنا لا نصغي إلى الأحداث والشخصيات في حد ذاتها بقدر ما نصيح السمع إلى "صوت معين أو جرس خاص" يمكننا أن نسميه : صوت المؤلف³⁷.

تلمس هذه الاعتبارات كثيراً من النقاط التي اقتربت منها الخصومة التي فجرتها هذه الرواية. مبيما لم يعتبر ليروني بحثه لوكارديتول وفالاي سنة 1905، "أرواثيين" إلا صناعاً لمغامرات أكثر منهم أرواحاً ملهية، لرغبة التعبير عن الذات، ما هي رواية شعرية استطاعت بفضل انبثاقها عن انفعال أولي وبفضل توغلها في القصة لغاية التعبير عن "جانب ذاتي" لا يغفل، أن تمنح قيمة واعتباراً لجنتس أدبي طالما حظ النقد من قدره

ولكن هل وقت "مولن الكبير" نفسها بوعود الرواية الشعرية ؟ وأية رواية يمكن أن تلي بذلك ؟ فقد كان في أقوال الروائي ما يبعده عن الشعر. وكان جان كاسو³⁸ قد ذكر في "باريس أو اعتزال الشاعر" بعد أن أود مقاطع نصية رائعة تبين عند باريس شعوراً بضرب من الفشل : قال المعلم قبيل موته، إنها الساعة، لقد حان لأغنياتي الذاتية والخاصة أن تتحرر من الشكليات والحادثة.

كان يمكن لهذه العوائق الجمالية المرتبطة بالرواية- القصيدة أن تقود إما إلى خيانة الرواية أو مجانية الشعر فكان من الصعب أن تعرف في أحيان كثيرة هل نحن إزاء رواثي ضال أو شاعر مخلوع. وقد كتب كراميو في 192730 : "لعل قد حان أوان إحصاء كل نفائس قصاصي ما بعد

وبشخصياتها، حكاية ماتم معنى الكلمة ولكنها تتميز أيضا بتكثلات الراوي المستمرة متمتعا بقصة، ملتذذا طعمها، فما عسى أن تكون الهواية إن لم تكن ذلك العجب السري الذي تجده الذات وهي تنصت إلى الأصداء التي يبعثها فيها مشهد ما أو حدث من الأحداث ؟. وهكذا كانت القصة عند بارس عمنجاة من التفكير بيد أنها قد اختزلت فلم تعد تمنح أكثر من التعبير بإيقاعات محكمة وبأسلوب بارع، عن المتع التي يثيرها استحضار عالم بعيد وأرواح فريدة.

إلا أن أهم مسلك للرواية الشعرية كان في ناحية أخرى. فيما يسميه تيودور⁴⁰ الرواية الريفية الملحمية فداشما كان تصوير الحياة الريفية يمثل مادة شعرية أكثر عفوية من مغامرات المدينة الواقعية الريبة. وقد كان للرواية الريفية ثراث باكملة تتيج هـ. ماتي في 1917 تطوره من صائد إلى راموز⁴¹. مقدس للرواية الغنائية أن عثر مع جورج صائد على كل طهارة رؤية الأرواح البدائية بمخاوفها وتشاؤها وتعليمها العالم بفعل المخاوف ونسبها إلى الطبيعة قوى سحرية خارقة ولكن في الآن نفسه فقد ظل الإنسان أيضا يمحى ويحطم في ثورة الأعمال والأيام. أما بعد الحرب، فقد غدت الرواية الغنائية مع راموز خاصة، ولكن أيضا مع بورا وجيرون أنموذج الرواية التي يتنجح فيها العجيب كاحسن ما يكون في أن يذوب في أحداث القصة مستعيدا ما كان عند الشعراء الملحميين، لا نشوة خاطفة ولكن إطار السرد نفسه وقد كتب بيار ميل⁴² لثن وقف البعض إزاء أدبنا الروائي الحالي مشوشين الذهن، فريما يعود ذلك إلى أن شيئا ما يصعد الحدوث، هو رد فعل أكثر أهمية من ذاك الذي واجهت به المدرسة الرمزية المدرسة الطبيعية والطبيعية الرومنطيقية. ويتعلق الأمر حسب رأيه بتجديد في الكتابة كذاك الذي تجده عند جيرودو مثلا.

ولكن هل ينبغي أن نولي هذا القدر من الأهمية لبعض نزوات أسلوبية لم تزد على أن تثير بعض ألعاب نارية زائلة ؟. يبدو لنا أن المظهر الحقيقي لرد الفعل المهم إنما ينبغي البحث عنه في ضروب من عبادة الحياة، من اكتشاف الانفعال اليومي وهو ما كان أحد ملامح كل من يستمنهم جالو رجال 1900-43. فهذا التقاطع بين الفن والحياة، وهذه الرغبة في العثور في كل لحظة من الواقع على مبررات للهيجان، هما اللذان قادا حقا، النثر السردى والصفي إلى متابعة بعض المقاصد الشعرية ومن ثمة بالذات، الوصول

الغريب هي الواقع ومن هنا مأتى ذلك الانحراف³⁴ الذي بمقتضاه تكف الأشياء وقد تغطعت بها الأسباب عن الانتماء إلى صلاية عالم العلل والنتائج ذلك أن جول رونار المتعود على التمتع في الأشياء إلى حد الهلوسة، كان قد استشعر كل ما يمكن أن نستفيد من عجائبية، حديثة هي آخر ما وصلته التقنية، فقد كتب في يومياته: لقد غدت باريس عجائبية هذه هي قطاراتها دون خيل... ويخيل للمرء أنه يعيش في بلد الأخيلة³⁵.

وكان الكسندر آرتو أول من ورث حدس جول رونار هذا، ففي كل الأحوال كان هو الذي نجح أكثر من غيره في السير على هذه الدرب³⁶. لكن محاولته لم يكتب لها أي مستقبل كما ينهب إلى ذلك بوضوح أندريه تارييف لأن الاعتقاد يذهب شيئا فشيئا، بالسحر والشعر³⁷.

وإذا كان آرتو قد وجد هذا العجيب في اختراعات العلم الحديث وحصل عليه كاسو باستحضار خيالات الرومنطيقية، فإن بريوتون وآراغون قد اكتشفاه في كتابة تقارير عن اللغافات والجولات التي كانا يقومان بها في باريس ولكن لا في تانديا ولا في قروي تاليس³⁸ نجد رؤيا ولا يعود ذلك إلى حضور المؤلف المباشر بالإعلان عن اسمه ولا إلى رفضه خداع القارئ باختلاق شخصيات فحسب، بل لقد حذف كل تنسيق سردي واستغنى عنه. فلم تعد الرواية أكثر من خواطر ومشاهد معتلة استطرادات شديدة التفرع. وبدلا من أن يفرض هؤلاء الكتاب كونا خياليا، تعلقت همّتهم بالكشف عن حضور ما هو كائن. فباسم الحياة، وإلى السورياليون وجوههم عن الرواية فكانوا بحق كما يذكر بريوتون ذلك³⁸، ورثة هيوسمان برغيتهم في الكشف عن النحو الذي تنتظم عليه الأشياء إزاء الروح، وبالمثل عن النحو الذي تنتظم عليه الروح إزاء الأشياء. فلم يكن من الغريب أن تبدو رواياتهم أشبه بمقطوعات كانت جولانهم تعلق لها³⁹.

ولكن جيل جرسه وصداه، فقد كان بارس يقتن العثور على الشعر حتى وهو يروي حكاية. وبعيدا عن فكرة العجيب اليومي والميثولوجيا الباريسية الجديدة، كان يستنطق الانفعالات الشعرية من مخطوطات شرقية تعود إلى القرن الثالث عشر كما بحث عن ذلك من قبل في الوقائع اللورينيه⁴⁰ وسواء في التل المعلم أو حقيقة على الأورنت، فقد توفّر في كلا الاثنتين حكاية مصحوبة بانقلاباتها الفنية

الذي دفعه إلى "تبني شكل فني معين هو القصص النثرية ذات الموضوع المجهـم"⁴⁷.

وأما عن النتائج فقد كان جيروود يرفض دوما الاستسلام إلى تلقيه بالروائي فقد صرّح لـ لوفيفر⁴⁸: "أكتب دائما بضمير المتكلم لأنني لرفض أن أعود إلى خدعة خلق شخصية أخرى فضلا عن أنني أعتبر أن كل ما كتبت لا يزيد على أن يكون مجرد هذيان شعري ولم يحدث قط أن خطر ببالي أنني أكتب رواية أو أية قطعة أدبية". وأوضح: "لا أضع كتابا بالمعنى المتداول للقارئ يخاطب نفسه وهو يفتح كتابا قائلا: "سأستمع إلى قصة شيقة" على العكس أحب من قارئي أن يقول وهو يفتح أحد كتبي: "سأتواصل مع روح حية". ولعل ذلك أحسن تعريف يمكن أن نفع عليه لمصطلح الرواية الشعرية

لضد الواقعية، انطلق جيروود مستفيدا من الرمزية كما أكد ذلك تيبوديه منذ 1919 بل واستفاد أيضا من الأخوين غوتكر اللذين ساهما في القرن التاسع عشر في إنشاء "فن التخليق"⁴⁹ (الرواية)، فن المقطعات المكثفة والملاحظات الجوّانية⁵⁰ والملاحظات المفريضة العادة. وغداة الحرب خرج جيروود على الناس بهذه الرواية التي ظلت طيلة المرحلة الرمزية، موجودة بالقوة في حالة من السبات والتي كان يمكن للأفروج لو أمدت به الحياة، أن يكتبها⁴⁹.

فلم يكن من الغريب في شيء أن يربط النقد دائما بين جيروود وجول رونار⁵⁰ إذ كان رونار أكثر الواقعيين رمزية وكان لوكاردونال⁵¹ قد وجد عند الكاتبين الاثنين: "ماجس (...) تشويه الطبيعة" و"جاذبية" () يجدهما حسيير البصر نحو التفاصيل⁵² و"نزعة واحدة نحو تأليف لوحات صغيرة" إلا أن هذه اللوحات التي يقصص جول رونار بعضها عن بعض، يصل جيروود بينها برباط دقيق ولكن في كلتا الحالتين، يؤدي الاعتناء بالملاحظات العادة وتجاوز الواقع عبر الصورة، إلى تنكك القصة.

لقد درس رينيه مارييل الباريس⁵² أساليب جيروود وأحسن وصفها، لا سيما تلك التي خوّك له الابتعاد عن الرواية فهو يستنكف من وصف بطله ويتجنب الحكاية والصلة بين المشهد والمشهد وأهنة ضعيفة وقلمًا تعثر على مشهد قد انطسبت منه المعالم ليوضح المجال للتنامي الدرامي وحتى إن وجدت المشاهد فإنها تزدهم: "بكل أنواع التفاصيل الزائدة التي

أحيانا إلى تهشيم الأطر التخيلية نفسها وذلك هو القاسم المشترك الذي جمع بين مشاريع كثيرة فضلا عن أنها شديدة التضارب، من الولع بالغفون عند بارائيس إلى "الأغنية العميقة" عند مونترلان ومن شعر الهلع عند راموز إلى غربة "ناديا" ومن فلتات جيروود إلى مقطوعات بروست الشعرية. وما طرأ من جديد على الرواية هو أنه غدا بمقدور انطباع عابر أو موقف أني أو ملمح بعيد، أن يتلوّج كل جهود التعبير. ففي كتاب "الرؤيا"، خصّص مونترلان صفحة لوصف دومينيك وهي تجري الألف متر ويمكن لهذه الصفحة وقد تخلصت من كل مميز فردي⁴⁴ أن تصبح قصيدة من قصائد الأولمب⁴⁵ إن الشعر في مثل هذه الصفحة ليستمد من غنائية المؤلف وهو يشدو بجمال موقف ما وبيل حياة. وفي هذا المثال كما في كثير غيره، يؤدي التحوّل من الروائي إلى الشعري، بالعمل الروائي إلى انحراف أساسي. فبضاهي المجهود الرياضي الذي بذلته دومينيك في الأهمية تطوّر الحكاية ونمو الشخصية، بل يفوقهما وكذلك قل في اكتشاف وسائل البحر أو النشوة التي تأخذها أمام المؤرّعين⁴⁶ وجولات سوزان في جزيرتها بالمحيط الهادئ وخروج جولات إلى الصيد سباحا في رواية "الجمال فوق الأرض" وكذلك في جولات أراغون أو بروتون الليلية بيوتشومونت، أي كل المواضيع الشعرية المندرجة إن قليلا أو كثيرا في نسج الحكاية والتي توقف الأحداث أو تعطل مجراها محفلة أكبر للذات لدى القارئ. فالرواية الشعرية تحوّل مدار الاهتمام فبينما ينتظر المرء في الرواية عبور صفحات عديدة، إذ بكل صفحة تستهويه للتوقف عندها، فأنصبحت الشبكة مهذبة إذ كل درجات القراءة غدت قابلة للتصوّر من غياب الصلة تماما بالرواية إلى الرواية التقليدية. ولكن بين هذين الحدين، نجح جيروود في إثبات مجده.

ولنا في أعمال جيروود مثال واضح جليّ عن تطلّع الشعر على الرواية وأصول ذلك ونتائجه. فإما عن الأصول فقد عرف جيروود بموقفه عندما أجاب عن أحد الأسئلة في سنة 1923 قائلا إن "موقفه يندرج في إطار رد فعل ضد الواقعية"⁴⁶. وقد بين رينيه مارييل الباريس الأهمية التي منطها بالنسبة إلى جيروود، اكتشافه المتدرج للوخطيقية الألمانية بين 1904 و 1920 لا سيما اكتشافه أدب الخرافات هذا الجنس الأدبي

(.) تؤدي إلى تلاشي الدراما⁵³.

ولم يسي النقد فهم هذه الكتب عندما اعتبروها دليلا على أزمة جنس الرواية فنحن نسميها روايات ولكن جوهرناات 54 تساءل: هل يمكن فعلا أن نطبق مصطلح رواية على هذه النماذج البهلوانية الرفيعة؟ فالحبكة لا وجود لها ولكن هذا ليس ذا شأن ذلك أن جيرودو يعلم جيدا أنه ليس مقال ببناء بل هو مقال إشراقات ولعل هذا اللقب الذي خلعه عليه سلمور ينطبق تماما على روايته عدة ناهو هي الشعر طفلقوا يتعاطون مثل جيرودو فنونا من البهلوانيات الذهنية داخل الموافات الروائية وفيما يقع بينهما⁵⁵.

ولمّا كان جيرودو شاعرا فقد نأى بنفسه عن الرواية. ومع ذلك فإن خط تطوره كان يرتكز على الاقتراب منها⁵⁶ فقد أخذ يتنازل منذ 1921 عن الانطباعية الذاتية الخاصة في رسم الشخصيات. وحتى هذا التاريخ لم تكن "ساكنات الأقاليم" و"قراءات إلى الغل" و"أميكا أميكا" و"كلوب الحبيبة" إلى مجموعة انطباعات مستندة إلى ضمير الأنا ولم يكن في "سيمون، الملعون" على الشفقة إلا حبكة هزيلة أما مع "سوزان" و"حوليات" و"بارديني" و"سيفريد" فقد وجدت شخصيات مستقلة عن المؤلف ولعل "بالا" تمثل وسط هذه المجموعة القصة الأكثر تماسكا دراميا. ومع ذلك، لم يزد هذا التقدم نحو الرواية على أن يكون تقدما شكليا، فقد ظلت الحبكة في مرتبة ثانوية، ولم تكن الشخصيات غير فُرصة لعروض شعرية، وكان "الخيال الروائي" لا يتجاوز كونه "طريقة للأنهار التاملي".

روايات غريبة حقا، ولكي يصل المرء إلى تذوقها، ينبغي عليه أن يدع الصرامة والتشدد في المطالبة بما يصبر عنه ما رسال تبايو. ما يحدث في الرواية التقليدية ماهية الرواية نفسها من موضوع وبشر. فعلى العكس يجب أن نؤثر على خطية الحكاية، تلك المتعة التي تمنحنا إياها "لوازم غنائية" تلعب ذاتها في جيرودو فقط، ينبغي أن يدفعنا الفضول بل تحديدًا إلى الحال الصوفية "حال جيرودو" وما تلقى رواياته من أسرارها⁵⁷.

تفتتح رواية "سوزان والمحيط الهادئ" بالجملة التالية: "على الرغم من ذلك، كان أحد تلك الأيام التي لا يحدث فيها شيء". إلا أن الفصل الأول من الرواية قد تضمن بركة مغامرة فقد حدث شيء ما إذ تقول سوزان 58: "في ذلك اليوم سلمني موزع البريد رسالة من استراليا". وما من شك أن الإقامة في باريس قبل السفر والإبحار ثم الغرق لتعد بالنسبة إلى فتاة

صغيرة، سلسلة فريدة من الأحداث ولكن هذه الأحداث قد حلت بإحساسها في تطورات طفيلية فلم تمثل إذا ما أخذنا بعين الاعتبار كل الرواية، إلا ديباجة للرواية الحقيقية التي تبدأ عندما تنقطع الأحداث تماما في الفصل الرابع. في هذا الفصل تلقي سوزان في جزيرتها وقد ارتقت إلى مرتبة أليس في بلاد العجائب⁵⁹. فما ثمة أي انتظار نافذ الصبر إلى النجاة وإنما هناك تنويعات على الموضوع الشعري المتعلق بصلات الفتاة الشابة بالكون وقد دعم هذا الموضوع بالطباق الذي يقابل بين الحياة في الأقليم والحياة في هذه الجنة المستعادة يلي وصف الجزيرة، منتخبات في وصف قدوم الربيع⁶⁰، وحتى النزهة في الجزيرة المواجهة، فإنها لا تكاد تمثل حدثا. فلا شيء يحدث فيبرز انتظارا ما أو يفضي إلى إحدى المغامرات أو يوجه سوزان نحو المستقبل. إنها خارج الحياة، شأنها في ذلك شأن كل صبايا جيرودو. ونسجل في هذا السياق استثناء واحدا فقد قالت 61: "من المؤكد أنني سأعود إلى الحياة، لأن بهاري يدل أن يكون ساعات متشابهة، فإنه قد قسم إلى حلقات كما هو الحال في أوروبا، دفعة واحدة الزوال وحادثة موت للقردة وحادثة الكثر". وهي حلقات قد رواها المؤلف على نحو ممتع فوردت في ثلاثة عروض إضافية امتزج فيها الشعر بالفكاهة. ما عدا ذلك، ما كان بهم جيرودو هو الكشف عن نمط حياة شعري وبين هذا الكشف عن طريقة شديدة التعارض مع الطريقة الروائية لأنها تقصي الانفعالات والمغامرات وتبطل الزمن. فقد قاد الشعر جيرودو لا إلى السرد بل إلى وصف جنة ثابتة هي عينها التي وصفها جيد في عصر الرمزية في "رسالة نوسيس" 62.

وفي "جوليات في بلاد الرجال"، ظلت الحياة دائما موضوعة بين قوسين. فلم تعد جوليات إلى الواقع وتزوّج جيور لا في آخر الرواية بعد أن كانت قد عاشت كل التجارب. وفي بالأ سنة 1926، اقترب جيرودو كثيرا من الرواية بيد أن وجود الحبكة نفسه، يكشف بوضوح عما اعتراها من انحراف. فقد قال فيليب 63 مثلا: "قررت في ذلك اليوم حضور تدشين النصب التذكاري المظلل ذكرى تلاميذي في المعهد الذين ماتوا في الحرب" ولكن مباشرة بعد هذه الجملة التي كان من الممكن أن تبدأ قصة مفصلة، تود مقطوعة كلها حيوية ونضارة يتفنى فيها فيليب بعشقه المبكر. وعندما ذكر علاقته ببالا وضعّ بدعاية 64: "لم تتعرض أبدا لتلك الخصومات التي تحدث لأرواح أكثر تحضرًا منا بداية الحب ونموه". فبلدر ما

الأشياء المحيطة بنا كما هي ولكن بالكشف عن أسرارها كشفاً أجلى، وزيادة على ذلك فقد تغيرت طبيعة هذا التأمل. فمن "علامات بيننا" إلى "معبر الشاعر"، تخلق راموز عن توظيف هلع الحيرة للعنصر على السّر لا في شهور قوى شيطانية بل فقط في الكشف عن أبسط الأشياء 75. وقد وصفه كلوديل في التحية التي وجهها إليه 76 بأنه شاعر ملحمي. ونستطيع أن نلصق بـراموز العبارات نفسها التي استعملها هو عن كلوديل في رسالة وجهها إليه في 22 أفريل 1927: "لقد أنقذت الأدب من الأخدود الذي نرى بلزك يجزّ قديمه فيه أحياناً، وهو أخدود "الأبحاث السوسولوجية" و "دراسات أخرى عن السلوك". " فالببحث المجيد عن لغة تلتقط الفكرة في طورها المبكر، واستعمال أساليب وجهة النظر والمونولوج الداخلي وتنسجم الواقع الذي يضفيه عليه إدراكه من قبل وعي فردي أو جماعي، كلها نتج في إنقاذ الرواية من الأخدود الواقعي في الوقت الذي تقترب فيه من الواقع أكثر من أي وقت سابق.

بدأت الرواية عند راموز مع "حكم إبليس". فقد اعتمدت هذه الرواية أسساً يستعمله راموز فيما بعد بكثرة ويقوم على وصول رجل إلى إحدى القرى فيفوز من تفكير أهلها. ففي هذه الرواية، استقر برانشو في القرية يعمل إسكافاً بلا أدوات عمل وكسب بسخافته لفة الناس ولكن شيئاً فشيئاً أخذت تظهر بعض العلامات أوحى للناس بأنه يجسد الشيطان. وبذلك أمسك راموز بولادة أسطورة في عقول بدائية ولكنة عمل أيضاً على تجسيدها بتدخلاته الخاصة.

في "العلامات بيننا"، القصّة مفككة وكذلك هي الخلطة المعتمدة في "حكم إبليس" أو في "معبر شاعر" إذ يقوم "كايو" الميسر الإنجيلي بدور شخصية رمزية تعطي عند اجتيازها القرية، معنى للحقيقة المتشعبة الممزجة. فلا حبكة في هذه الرواية ولا تحليل نفسي تشخيصي، صحيح أن هناك تعاقبا وتدريجاً ولكنة ذو طابع فحشي على صلة بالنعز لا برمي نفسياني. فوحدة الجو العام تعرض تشظي الحقيقة إلى مظاهر شتى وكان الرباط بين المشاهد المختلفة، مسيرة كايو موزعا بين الناس ككتيبات تيسر بالعلامات. والرواية تقوم على موضوعين أساسيين هما صلاية العالم الأرضي وأمانه وطماننته من جهة وما فيه من قلق ونذير من جهة أخرى وتركيب القصّة خاضع للتناسق بين هذين الموضوعين أكثر من خضوعه لقوانين السرد. فتعدو الرواية بذلك قصيدة

يرفض هؤلاء الأبطال كل ما يعرفهم، يرفض جيروود الانغلاق في حدود حكاية ما بل أكثر من ذلك، إنه يرفض حتى الانغلاق في حدود مشهد ما، فما أن يشرع في مشهد حتى يتوقف عنه ليستحضره في مشهد آخر ويظل يلهو عابرا من مشهد إلى آخر 65، ومهما كان موضوع حوار ما على جانب من الخطورة ومهما علا شأن المحاورين، فإن نافذة مشرعة على الحقيقة تسمح بالنظر إلى الشمس لهي قادرة على أن تقطع الشخصيات من عالم العلاقات الاجتماعية لتعيدهما من جديد إلى المعيش على نمط المشاركة الشعرية في الحياة الكونية 66.

وكان راموز قد قرّر قبل الحرب أن يروي الحكاية ببساطة حتى وإن تخللها الشعر وتغلغل فيها. ولم تقطع رواياته صلتها مع الترتيب القصصي التقليدي إلا بعد 1914. وما من شك أن السبب وراء ذلك يعود إلى أن هذه الروايات نات عن عرض تسجيح حياة فردية وأصبحت تلمح إلى تجسيد ما في الوجود الجماعي من تعقّل. وكان راموز قد لاحظ منذ 1905 أن انقلاب الأحداث لا يفي به وأن الرواية ينبغي أن تكون قصيدة 68. فلم يطلق على رواياته بعد الحرب اسم إحدى الشخصيات ولكن عنوانا يشي بالموضوع المطروق، وكما بين هنري روهمر منذ 1926، 69 لم تعد هذه الكتب روايات إذ حلّ عرض موضوع ما محلّ حبكة حكاية تروى. وكان راموز الذي تضايقه عبارة رواية، قد كتب في الطبعة الأولى من "علامات بيننا" لفظة "لوحة" تلك اللفظة التي تخلق عنها فيما بعد. وبالأفضل فإن عبارة "لوحة" تؤكد بوضوح الخصائص الوصفية في هذه 70، إلا أنها تفنن ما فيه من طابع تطوري. وفي كل الأحوال، فإن النية الشعرية قد جعلت العناية بالتفاصيل في مرتبة ثانية. وقد لاحظ ذلك بيار كورتويون 71 سنة 1926 فيما خاصم إيلي ريشار 72 سوداي واعتبره ظالما لراموز، لأن كتبه لا تشبه البتة تلك الحكايات التي تعود سوداي على قراءتها. ولقد توصّل النقاد كلهم إلى هذه النقطة 73 فكانت إحدى حلقات الأزمة الناتجة عن عدم ملاءمة المعايير التقليدية مطبقة على آثار حديثة

وفي "اكتشاف العالم" يقابل راموز عبر تمييزه الشهير بين الابتكار والخيال، بين الشاعر والروائي 74، فالابتكار يخلق أطوارا ومغامرات في حين يهتم الخيال بأن يعرض لأعيننا

لذلك فإن الشعر في "معبر الشاعر" ليس بعدا من أبعاد السرد بل إنه ليتخذ موقعه داخل الصلة الحميمة والجوهرية بين الوعي والعالم. ذلك أن الوعي هو الذي يخلق العالم والشاعر هو ذلك الذي يستقدم الأشياء إلى الوجود. فهذا يوسون في حولته "يطارد الضباب بيديه" و"يجعل السماء تعظم أمام عينيه" 81 ومن القمة التي سكنها حيناً كانت تتنشق استجابة لنظرته، أجزاء من العالم لم تكن، وما هو يوسون "يرى المياه تأتي خلف الجبل"، وبمقدار ما يحنني "يأتي بغيك ما يوجد في العالم" 82 و"قالت الجوقة: كان يوسون يحمل بعينه الأشياء الموجودة ويعيد ترتيبها فيكون لها وجود جديد ولئن ظلت هي نفسها فإنها في الوقت ذاته تتخذ أشكالا أخرى" فإذا كان الشعر في "علامات بيننا" يلمس منزلة الكائن الميتافيزيقي، فإن الشعر في "معبر شاعر" يتصلق بأسرار الوجود.

ولكن بعد هذه القصائد التي انقطعت الأسباب بينها وبين سنن السرد الروائي، كان على راموز أن يعود حوالي سنة 1925 فيسرد قصصا بسيطة كل البساطة كـ "الخوف الأكبر" و"الجهل فوق الأرض" و"لاروبرانس" و"تعد -لاروبرانس" عملا موفقا ولكن الشعر أقل تنجسا فيها من "الجمال فوق الأرض" بيد أن الشعر موجود رغم ذلك لأن الحادثة (عودة رجل مدفون تحت الأنقاض إلى الحياة بعد سبعة أسابيع) يدل أن تروى، يعيشها الناس بضمائرهم. فعودة أنطوان اتخذت مسحة خرافية في أعين القرويين وقد بفتوا بما حدث. وقد عظم شأن أنطوان بفعل هذه الأسطورة التي سرعان ما انتشرت حوله وغدا ذلك الشخص الذي سحبه الجبل ولكن استطلاع أن يتخلص منه. ويتجلى الشعر الأسطوري كذلك، أروع ما يكون في جذلية الكائن الحي والعنصر المعدني، وهو موضوع الرواية الرئيس. ولذلك فقد رفض راموز نقل مونولوج 83 المدفون، لأن المواجهة بين الرجاء والخوف الفيزيولوجي، إذ تدغم من نزعة فردانية. قد تتأني به عن أسطورة العائد من رحم الأرض، ذلك الكائن الحي سليل الكتل المعدنية وبذلك فقد حافظ المؤلف في هذا الكتاب على التوازن بين الرواية والشعر.

وكان هذا التوازن قد تحقق أيضا في رواية "الجمال فوق الأرض" التي تبدو لنا قمة الرواية الشعرية في كل أدب القرن العشرين على الإطلاق. فقد وفق راموز في هذا المؤلف إلى إيجاد مخرج من الطريق المسدود التي كان مهتداً بآلياتها فيها عند مجاورته بطريقة تكاد تكون متعسفة، بين لوحات تتجمّع

ميتافيزيكية تتغنى بالنفاس الوجود والعدم والعمانية والشك. وإن الربط بين اللوحات شبه الواقعية وما تصوّره من حياة ريفية وبين البعد الأنطولوجي ليتحقق في ضمير المتكلم الجمع المعبر عن ضمير القرية. فراموز يضع نفسه في داخل وجهة نظر القرية فيتخذ من نقطة ولادة الأساطير موقعاً له فينتظر بذلك بأعمق مطامح الشعر: خلق المعنى، وهكذا يفقد حدث موت شخصية ما، كل ماله من صدى نرامي ليحوّل قيمة العلامة. وبعيدا عن أن تكون الأحداث متدرجة في سلسلة من الأسباب والنتائج، هي في المقام الأول مجموعة أخبار التقطها الكاتب وهي في لحظة انبثاقها، فيكون من يتكلم باسم الآخر هو من يمنح المعنى لما سيأتي من أحداث. فالنبرة الإنجيلية، واستخدام الآيات وما في لهجة الفلاحين من بطء أي هذه الفرنسية للشبيهة بلغة الأنبياء، قد أسهمت أيضا إسهاماً في أن تضمن للسرد بعده الشعري.

وفي "معبر الشاعر"، عدل راموز عن تكلف تجميع الكلوثر التي تبين جبروت الشيطان. فأصبح السرد الشعري في غاية الدقة والبراعة ولم يعد ينشأ إلا من تجلّي الأشياء والبشرى في هذه الرواية يستقر "يوسون" صانع للسلاسل في إحدى القرى بصفة مؤقتة وينفوذ خفي يعمل على توحيد هذه القرية في روح واحدة مبدلا كل ما يؤدي إلى العرق والتمسّت فحسب بحق ذلك الشاعر الذي بشرت به رواية "الربيع الرائع" الذي لا يتغنى بأنشودة الفرد بل بأنشودة الناس جميعا 78. ويبدو اضطلاعه بوظيفة الشاعر 79 في سيمولته وتعاليه على كل عمال المثل الذين لم يكن الواحد منهم يرى الآخر إلا أنه هو فقط كان يراهم جميعا فنقل بذلك مهمة اختصار كل الجهود المبعثرة. وهكذا تكرر الرسم التاليفي الذي قامت عليه الروايات السابقة، المجاورة بين لوحات متنوعة عن الحياة القروية تدور كلها حول شخصية يوسون. ولا يتعلق الأمر طبعاً بفسر عن الحياة الريفية همها البحث عما هو جدير بالترسم وإنما الكشف عن السر في غير المبالاة إذ أن أدق التفاصيل تعيد بناء مناع من حضور الإنسان في العالم. وفي المقابل، ألغيت القصة إذ لم يعد سعي الروائي منصبا على سرد ما يحدث بل للتعبير عما هو كائن. وإذا ما صادف أن سرد الراوي حدثا ثانويا كذلك الذي وقع لجيليانرون التعتيس 80 عندما شكاه حظه العاث لأن زوجته قد فارقت منذ أسبوع رفقة ابنته، فإن راموز يسرّب تنسيده للموقف ولكن بطريقة عرضية، فيزيح حضور الكائنات والأشياء، الحكاية.

اعتبارها قصائد نثرية ما دامت تؤلف نسيج الحكاية نفسها وليست أجزاء يقحمها المؤلف بين فجوات القصة إقحاماً. وتحتمل هذه المقاطع الشعرية المحض من الكتاب مركزه وهي بصفة عامة متصلة بجلوس جوليئات إلى حافة البحيرة⁸⁴. وتبدو جوليئات في اعتمادها عن الناس وارتدادها إلى العناصر الأساسية : ماء وسماء وأرضاً وماوى، شبيهة بسوزان بطة جيروودو فالمهم عند كليهما هو العلاقات التي تصل بين كل منهما وبين الكون لا تلك التي تصلهما بالناس وهنا يتمّ العبر من الروائي إلى الشعري غير أن راموز يدل أن يحتل المشهد، يتوارى خلف شخصياته مردباً وجهات نظرها فيقتنص الشعر في انفتاح الوعي على العالم. وقد عبّر راموز عن اتصال جوليئات بالأشياء البسيطة، بلغة تضامى لغة هوميروس في شفافيتها. فلتصوّر روعة الكلمات البسيطة في هذا الشئد العنيق عن الراوي الذي يقوم عبر استعادة بعض المواضيع وتقديم عرض متأن عن الرؤى والسلوكات بلغاء الزمن. وقد ذاب كلٌّ منهما في الصلة التعزيم إذ انفتحت الحادثة على الأسطورة⁸⁵ ذلك أن البساطة التعبيرية البدائية وإقصاء تحليل نفسية الفرد عند جوليئات يخلقان منها ذلك الجمال الذي يشتهي كل الرجال، ذلك الجمال الذي لا مكان له على وجه البسيطة.

حول شخصية رمزية. أما في هذا الكتاب فقد عثر على الحكاية دون التفريط في اللوحة. وما من ريب أن لتسليماً الفضل في ميل راموز إلى التأليف بين الصورة والحدث ورغبته في وصف العالم عبر سرد حكاية. فكان أن نجح راموز في "الجمال فوق الأرض" في المصالحة بين التشويق الروائي وفننة الشعر.

يتجلى التشويق الروائي في وجود شخصيات مشدودة بقوة إلى كون صلب وفي وصول هذه الصبغة القادمة من آخر العالم التي تستثير كثيراً من النزاعات في قريحة ساكنة لا يحدث فيها شيء. وقد استفادت الفتاة نفسها من التشويق الروائي فنحن لا نراها إلا من الخارج ولا نتعرف أبداً إلى أفكارها. وما أن قوت العيش مع "زوج"، حتى أخذت التهديدات تشتد حولها، وانتظمت محاولات اختطافها واحتج كل الناس عليها فطلب "مليكيه" فتح تحقيق بشأنها. وإلى نهاية القصة، يبقى القارئ في حالة انتظار لأن الفتاة قد وافقت على مشاريع الهرب الثلاثة المقدمة إليها دون أن ترجح كفة أحد منها وهكذا وقع راموز على أبسط المواضيع الروائية وأجمعها في الرواية الريفية : مع من تهرب أجمل فتاة في القرية ؟ وتحدد حالة الانتظار تلك فعلاً تشويقياً خالصاً ولكن في خضم هذا الانتظار نفسه، ينتشر الشعر.

يبدو هذا الشعر أساساً في مقاطع متميزة لا نستطيع

الرحلات :

- 1) إدوار الطرايط، مهاجمة المستعمر، دار المدي، دمشق، 1996
- 2) إدوار الطرايط، الكتابة عبر النوعية، دار شرقيات، القاهرة، 1995
- 3) آفاق وشخصيات، ص 241
- 4) الآداب الجديدة، 17 جانفي 1925، الآداب الفرنسية
- 5) مقال روائية في الموسوعة الفرنسية، مجلد XVII، ص 8-35-17
- 6) مارسيل شتايندر، مجلة باريس، أكتوبر 1962، الرواية الشعرية، ص 118
- 7) يدعي أن يبرز إلى جانب الغرائبية أهمية الابتكار الذي هو "طريقة مستقلة وشخصية لتصحيح الواقع" (جافو، الابتكار في الرواية، المجلة الأسبوعية، 26 نوفمبر 1921)
- 8) انظر بونيا الذي يذكر آل هوربي، مجلة العالمين، 1 جوان 1942، واسطر بروست، بلياذ II، ص 885 وما بعدها
- 9) نادية، 1928، ص 19
- 10) المرجع نفسه، ص 20
- 11) الآداب الجديدة، 5 جوان 1926
- 12) المجلة الأسبوعية، 27 جوان 1925، خواطر جيلدار دوموزان الجميلة
- 13) انظر العرض الوارد في حواشي الآداب الفرنسية عن مقال جيلدار دوموزان، مجلد III، ص 645

- 12 هتم جالو في 1921 "دُشمة لَدَه في الألم" التي كان جواكيم فاسكيت قد قرأها في مرسيليا منذ عشرين سنة سلطت وفي سنة 1931 قدّم أيضا "ترسيم قاسم- كيت" وخصصت مجلة "ديعان" في 1925 عددا خاصاً لتحية ليون دورو وهندي دورانيا، وبعد خمس سنوات قدمت مقاطع "أوريفيس المفقودة مرتين" المنشور عند بلون.
- 13 لم تحسّن له إلا دراسات قليلة قبل الحرب، منها دراسة غوته في أربار (جيرارد وموفال حياته وأثره) وقد أعلنت بوضوح سنة 1906 أن سلالة نورمال قد ولدت، وبعدها بثلاث سنوات ظهرت دراسة مازان (مركز دورفانس 1 جويلية 1909، جيرارد ونورمال) فاككت البوءة وكانت بمثابة إندار محب، واستطاع ج. بولوسجي (في بلاد جيراردو نورمال) 1914، أن يبلور إجابيا بتضاهي رحلة إلى بلاد فالوا لكن سمستّر سنة 1925 حتى يتمس بول أوديات "أوريبيا" (أوريبيا جيراردو نورمال) ويتحدث عن "تدفق الحلم في الحياة الواقعية" وسفندظ سنة 1927 حتى يتحدث لالوعن "خبياء شعوية" وتتشو كتب نورمال عند شعبين وثلاثي جيرود وعمله بالرومنطيقية الألمانية ويقدم للمجلة الأوروبية مقالا عن جيراردونوفال (جويلية 1927).
- 14 حول هذه النقطة، انظر ص. دانيان، آلان فورنييه والحقيقة السريّة، ص 16
- 15 لم يكف نجاح فورنييه عن الشامي، فقد أعيد نشر المقال الذي حصص له ريفار سنة 1912 في مقدمة "معجرات" سنة 1924 فلفت إليه الأنظار من جديد. وخصصت له مجلة "المطرقة" عددا سنة 1929 جعل منه جان كاسو "القوى وسيط يرسطيا بيجيراردونوفال" (المطرقة عدد 14، ص 40) وفي السنة نفسها، في جويلية تحديد، نشرت مجلة "الشمال" تأملات مايتي دوسمروخ وتبالات في دلالة نجاح فورنييه وقبمته وشيئا عشيت أخذ النقد بوليه مدركة متميزة بين هبيعية نورمال وسوريبالية "قروي باريس"
- 16 ل. ن. بيار كريت، مجلة جينان، جانفي 1928، بعد الزمن المستعاد، هل يروست صوفي؟ ص 39.
- 17 المجلة الأسبوعية، 21 نوفمبر 1931، مارسول يروست، ص 302، وفي إطار الوعد غير العمومي بها من قبل جالو، قامت عادلين روماكل بدراسة التصور الشعري في البحث عن الزمن الضائع، بروكسيل 1954
- 18 ملاحظات عن الرواية الألمانية، ص 16
- 19 جان كاسو، من أجل الشعر، كوربي، 1935، ص 105
- 20 حول هذه النقطة، انظر لوكاردونال، الرواية الشعرية، المجلة الشاملة، 1 أفريل 1921، ص 93
- 21 كان كرامير يقول "من القصص مصائر الشعر"، لمجلة الفرنسية الجديدة (1 تموز 1922)، ص 495
- 22 مي بوس، مقاربات، السلسلة الثانية، ص 127-128
- 23 روبرت بينيار، رواية شعوية، المطرقة، شتاء 1929/1929
- 24 المرجع نفسه
- 25 بروو والرواية الفانتازية، ميدان، جويلية 1925
- 26 المجلة الفرنسية الجديدة، 1 جوان 1927، ص 824
- 27 شمال، جويلية 1929، روبرت بوليه، شروط الرواية وإشكالية الرواية الشعرية
- 28 ريفنار، مقال مذكور سابقا
- 29 من أجل الشعر، ص 186
- 30 المجلة الفرنسية الجديدة، 1 أفريل 1927، ص 546
- 31 انظر، شمال، جويلية 1929، العرص المضمّن من قبل دنيس ماريون دويسيلارور لهما والأستاذة دالواوي وفرجيا وولف "إذا ما اكتشف أحد الروائيين فن موضوعه ليس رواية قصة أو خلق شخصيات بقدر ما هو إيجاد لحظات معينة تصبح فيها الحياة إحساسا مباشرا () فإمكانه أن ينشئ إلى الاعتقاد أن صيغة مخالفة () تكون أكثر تلاؤما مع تصوّره" فالتفصّل تورخ الأحداث حسب مقياس فيمي شديد الاختلاف وتلك الذي يقيمه إدراك الوجود مباشرة عبر الأحاسيس لا الذائكة (208)
- 32 البيان السوربالي، الفوس، 1946، ص 29
- 33 بلاياد، ص 17
- 34 ريفار مقدمة لمعجزات، ص 42 وقد تحدث عن "طريقة لفقدان الوجهة"
- 35 يوميات، 12 ديسمبر 1905، ص 693
- 36 هتم بطرئته عن "المحبوب الجديد" في "نهضة أكتوبر" 1921 وانظر أيضا تصويحاته التي ف. لومافر، ساعة مع السلسلة الأولى، ص 23
- 37 تاريخ، الآراء الأدبية، ص 93
- 38 تالبا، ص 15
- 39 انظر دنيس دوروجومت، مجلة جينان، جانفي 1927، ص 123، هو شكل يسمح للكاتب أن يشرّد من الفلسفة إلى الشعر مروراً بالتوصيف الواقعي"
- 40 مقال رواية، الموسوعة الفرنسية، ص -، ص 17-38
- 41 المكتبة الكبرية ومجلة سويسرا - نوفمبر وديسمبر 1917
- 42 الرواية الفرنسية، ص 189
- 43 انظر الموسم الأدبية، مجلة II، ص 39

- 44 بلايا، ص 34
45 بلايا، ص 346
46 ر. م. الباريس، الجمالية والأخلاق عند جان جيروود، نيزلات، 1957، ص 120 - 121
47 المرجع نفسه، ص 131
48 ساعة مع ...، السلسلة الأولى، ص 149
49 تيودور، تأملات حول الوولية، ص 83 - 84
50 انظر مثلاً، جان جيروود، بقلم مويريس مارتن دوغارد، الآداب الجديدة، 31 جانفي 1925
51 المجلة الشاملة، 15 أكتوبر 1921، فن جيروود، ص 2140
52 مقال مذكور، ص 256 - 257، 262 - 267
53 المرجع نفسه، ص 267
54 الآداب، أبريل 1926، ص 489
55 المرجع نفسه، ص 491
56 انظر حول هذه النقطة، الباريس، مقال مذكور، ص 169 وما بعدها
57 مجلة باريس، 15 نوفمبر 1934، ص 395 وانظر حول هذه النقطة كريس ماركر، جيروود بقلمه، سوي، ص 17
58 سوزان والمصيط الهادئ، غراسيت، 1939، ص 25
59 المرجع نفسه، ص 104
60 المرجع نفسه، ص 96 - 97
61 المرجع نفسه، ص 107
62 بلايا، ص 5 و 9
63 بلايا، غراسيت، 1926، ص 30
64 المرجع نفسه، ص 76
65 ص 84 والصفحات التي تليها، رواية مرس فيليب عند ماكسيمس الموحية التي جمعت فالدوم بالورير
66 المرجع نفسه، ص 87 - 92 - 96
67 يوميات، 23 أكتوبر 1905، ص 128
68 انظر تيسو، راموز أو مأساة الشعر، ص 39
69 مع وضد راموز، باريس 1926، ص 45 - 47 - 99
70 المرجع نفسه، ص 100
71 مع وضد راموز، ص 197 - 198 "نحن أمام ثورة فالفيس لم تعد نهمًا في حد ذاتها وإنما أصبحت نهمًا بمن أنجزها فقد غدا البحث موجهاً نحو الإنسان وقد روى أتاتول فراس أشياء كثيرة" () حتى أنها أصبحت تبعث فينا الاشتراكية من هذا الحشو الحكائي وهذا التفصيل الذي لا ينقله أبداً فكرة موجبة
72 المرجع نفسه، ص 208
73 انظر قصاصات الصفح في آخر "مع وضد راموز" ص 215
74 نذكر تيسو، مقال مذكور، ص 141 "ما من احتلاق لي، ليس لدي إلا الخيال" () الاختلاق يسمى إلى الفعل () والاختلاق ماضٍ في توفع الحدث واستغلال شائده ومصاعبه بعضها بنفسها الاختلاق حدث أقصى لدته في الحدث، في تدوير حبكة وتفيدها وتوزيع انقلاباتها وإرجاء حلّ عقدها حتى يتم استنفاء كل وجه وتلقينها إن الصبغة "ديناميكية" كما يقال وهي تكس في الحركة المتواصلة المنظمة بطريقة شير اعتماد الفارئ أو حتى مجرد فصوله، محافظة على هذه الإشارة مجددة لها أم الخيال فهو على العكس من ذلك، تأمل في هذه السلسلة الطويلة من الأحداث التي يلند الاختلاق بالمراوحة بين انقلاباتها، يختار الخيال واحدة منها يجمدها، فالخيال يتغذى من المشهد الذي يخلقه بنفسه
75 حول هذه النقطة، انظر، 1 بيفين، صدر راموز، باكوتياز، 1950، ص 83 - 84
76 كلودين، في اتجاه راموز، 1947، ص 30
77 المرجع نفسه، ص 58
78 الربيع الرائج، الأعمال الكاملة، مجلد 9، ص 56
79 راموز، الأعمال الكاملة، مجلد 11، ص 156
80 المرجع نفسه، ص 144
81 المرجع نفسه، ص 153
82 المرجع نفسه، ص 155
83 وهو المونولوج الذي كتبه شلومارجر، انظر المونولوج الداخلي، المدفون، ص 293 - 294
84 انظر خاصة كل الفصل الثامن الرابع

الذاكرة الوطنية والإستراتيجية محمود شمام

محمد الحبيب السلامي

الذاكرة

قالوا : الذاكرة هي القدرة على إحياء حالة شعورية مضت وانقضت مع العلم والتحقق أنها جزء من حياتنا الماضية. وأطلقوا لفظ الذاكرة على القوة التي تدرك بقاء ما في الكائن الحي في حاضره. وقسموا الذاكرة إلى عقلية وحسية - فقالوا : إن الذاكرة العقلية ذاكرة المعاني وذاكرة الأحكام والتصورات والتصديقات، أما الذاكرة الحسية فهي التي لا ذاكرة الصور الحسية (1)...

الناس والذاكرة

لقد صرفت من عمري في التعلم المنظم اثنين وعشرين سنة وصرفت ثماني وثلاثين سنة في التدريس والتوجيه التربوي فلاحظت مايلي :

* أن الذاكرة الحسية تبدأ في القيام بدورها في الإنسان قبل الذاكرة العقلية، فالوليد يذكر أمه ببعض حواسه (لمس وشم) لأنها به الصق ثم يذكر أباه وهكذا...

* الذاكرة العقلية تبدأ في أداء دورها في السنة الثالثة من عمره وذلك عندما تبدأ الأسرة في ملاحظته ومحاورته بالأوامر والنواهي عن أشياء مجردة.

* الذاكرة الحسية والذاكرة العقلية تتموان عند الإنسان السوي بالمران وتبقى الذاكرة قوية سليمة إن سلم الجسم والعقل من الأمراض وبقي صاحبها يتعددهما بالتدريبات.

* التدريس يكون في البيت وفي المدرسة وفي الشارع ومختلف ميادين الحياة.

* قد يكون التدريس عفوياً.

* قد يكون التدريس بطريقة منتظمة كالتدريس الرياضي للجسد ومن الطريق نجد مادة المحفوظات في التعليم بالنسبة للصغار، كما نجد بعض الكبار يلزمون ذاكرتهم بتدوين كما أزم إحداهم يقول ذاكرته بحفظ أرقام وأسماء دليل الهاتف. وكما أزم (في الفصة) ثري نفسه بحفظ القصائد من سبع واحد وأزم ابنته بحفظها من سماعين وأزم حبيبته بحفظها من السماع الثالث وأريك الشعراء.

* الذاكرة هي قادرة على اختزان المعاني والصور إذا كانت تروى وتحرص على الناس ما اختزنه بواسطة النسان أو القلم في ظروف زمانية ومكانية متعددة ومختلفة.

فوائد الذاكرة

أكرم الله سبحانه تعالى الإنسان بالذاكرة ليستفيد منها ويفيد نفسه والجماعة. من فوائدها :

- التعلم
- حفظ العلم- وبالرواية حفظت علوم وآداب.
- إثراء المعلومات
- ربط الماضي من المعلوم بحاضرها.
- حفظ التاريخ البعيد والقريب للدرس والمبرة وبناء الحاضر والمستقبل على محك الماضي ومحاسبة الإنسان نفسه وتقويم أعوجاجه.

الذاكرة الوطنية

الذاكرة تحفظ التاريخ وهي تحفظ معاني وصوراً منه تتصل بالوطن تنفذ الذاكرة الوطنية.

- محمود بن البشير شمام ولد بتونس العاصمة في محرم الحرام سنة 1331 الموافق لـ 21 ديسمبر 1912.
- تحصل على شهادة التطوع من جامع الزيتونة المعمور ونال الإجازة في الحقوق من مدرسة الحقوق التونسية.
- باشر التدريس بجامع الزيتونة والمدرسة التونسية للحقوق وكلية الحقوق والجامعة الزيتونية وعين أستاذا محاضرا بالمعهد الأعلى للقضاء وتولى القضاء مدة أربعين سنة في مختلف درجاته وتقاعد عن رئاسة محكمة التعقيب وسمي رئيسا شرفيا لها كما عين عضوا بالمجلس الإسلامي الأعلى.
- شارك في الحياة الثقافية وله مؤلفات مطبوعة هي :
 - رسالة الرافعي.
 - كتابة الوصي في الفقه والقانون
 - غذاء الصائمين

• في محكمة الجنائيات : (قصص متزعة من صميم الحياة)

- إشعاع الفقه الإسلامي على التشريع الوضعي بالبلاد التونسية

- أعلام من الزيتونة
- أعلام من المدرسة الصادقية
- النوادي الأدبية بالبلاد التونسية
- علمت أنه ألف مع الأستاذ حمادي الساحلي كتابا حول شيوخ الزيتونة (بحث عنه في المكتبات فلم أجده).
- قلت : إن الناس تشفاوت درجات قوة ذاكرتهم كب تختلف درجات عقولهم.

وقلت : إن الذاكرة تقوى بالمران وتضعف بإهمالها، فقد نغد شخصا وهو في المائة من العمر يحدثك عن أحداث وصور عاشتها ورآها وهو ابن خمس سنين ونجد آخر ينسى أحداث وصور أمسه وهو في التسعين من العمر...

ولقد وجدت عند صديق صورة للشيخ الشاعر محمد المزوي حنينة أمير الشعراء الشاذلي خزنة دار وكان معهما بعض الرجال وهم وقت الصورة كانوا في عمر الشباب وقد مات من كانوا في الصورة ولم يبق منهم غير واحد فلما عرضتها عليه وسألته عن الصورة ومن فيها لأخرف لم يجد في مخزونه ذاكرته شيئا عنها وعن ذاته.

الشيخ الأستاذ محمود شمام كان ومازال- والحمد

والذاكرة الوطنية حدودها في الزمن البعيد هي في حدود الوطن في نشأته وليس لها حدود في الصور والمعاني فهي في حياة الناس، والناس أصناف وشرائع بلا حدود. وهي في العمرار وهي في الوثائق وفي التبات وفي الحيوان. فالذاكرة الوطنية في كل شيء.

وقد دون المؤرخون كتب التاريخ عما جمعه ورووه وسموه وشاهدوه، دونوا الوطن ودونوا الأوطان كما فعل ابن خلدون في تاريخه وابن كثير في البداية والنهاية.

ولم تكن عند الأوائل عبارة (الذاكرة الوطنية) ولكنها ولدت وظهرت في عصرنا واستجاب لها عدد من الناس.

فالشيخ الإمام محمد الطاهر ابن عاشور يؤلف كتابه (اليس الصباح بشرى) فيدون ويعرض صورا من الذاكرة الوطنية في التعليم التونسي الزيتوني.

والباحث المفكر الخليل محمد الفاضل ابن عاشور يحاضر ويجمع محاضراته في (أعلام الفكر) و(الحركة الفكرية الأدبية في تونس) يكون قد ساهم في الحفاظ على صور من الذاكرة الوطنية.

والباحث العصامي محمد محفوظ يؤلف كتاب (تراجم المؤلفين التونسيين) والشيخ الأستاذ المشاعر محميد الشعبري يؤلف (عن الصحافة في صفاقس) وأبو القاسم محمد كرو يجمع ويقدم (حصار العمر) وقبل كل أولئك جميعها الوزير الشيخ أحمد بن أبي الصيف يدون كتابه القيم (إنحاف أهل الزمان). جميع أولئك يساهمون في الحفاظ على الذاكرة الوطنية، فقد أخذوا من ماضيهم الذي هو ماضي وطنهم ومن حاضرهم الذي هو حاضر وطنهم فحزّنوه في الذاكرة ونشروه قبل أن يموتوا ليقيدوا به الوطن والناس.

محمود شمام والذاكرة

وبما أن عنوان مقالتي يتألف من عنصرين هما الذاكرة ومحمود شمام، وبما أن حديثي عن الذاكرة هو الذي أوصلي إلى الحديث عن محمود شمام، ولعل الأصح هو أن محمود شمام هو الذي جعلني يؤلفاته أعمدت عن الذاكرة سرتي أتوقف أولا عند هذا الرجل لأعرف، به في سطور نقلتها من كتابه.

الحوجة في امتحان التطوع سنة 1911 فيأخذنا إلى شيخ الإسلام أحمد بيرم الذي تولى رئاسة النظارة العلمية بعد وفاة شيخ الإسلام محمود بن الحوجة إذ أراد الشيخ بيرم إدخال نوع من الإصلاح على التعليم بإظهار شدة كبرى في الامتحان، فسقط عدد كبير من المتحدين كان من بينهم حسين الجلولي ابن الطيب الجلولي وزير القلم والاستشارة وموسى الكاظم ابن عاشور شقيق الإمام محمد الطاهر ابن عاشور فحصلت وحشة بين آل الجلولي وأحمد بيرم كما حصل مثلها بين البيارمة والعاشوريين (4).

وهذه صورة من الذاكرة الوطنية تشهد بنزاع بين بعض العائلات العلمية في تونس - كانت - ولست أدري هل بقيت أم زالت أم بقيت في ميادين أخرى.

كما أن محمود شمام يروي من ذاكرته زيارة أم كلثوم لجامع صاحب الطابع ويستقبلها الإمام الحاج علي بلخوجة ويدور بين الاثنين حوار مجاملة ينتهي بعبريات أم كلثوم نصيحته الشيخ الإمام وتطلب دعاءه (5).
أليس هذا الصوري صورة تخرج بشيوخ الزيتونة من صورة التزمّت التي درّستها سطور البعض في الذاكرة؟

مع الشيخ الحطاب بوشناق

توحد القضاء في السنة الأولى من عهد الاستقلال وانضم قضاء الشرع إلى القضاء المدني فماذا كان بين القضاء والقاضي محمود شمام كان حاضرا في الصورة سامعا وشاهدا وعصرا من عناصرها.
قدّم للذاكرة الوطنية من ذاكرته صورا وشواهد إكبار عن الشيخين محمد الفاضل ابن عاشور والحطاب بوشناق، أرجو أن يعود إليها القارئ ليعرف الصورة الحقيقية عن شيوخ وعلماء الزيتونة والذين جالوا من الديوان الشرعي، ماذا فعلوا؟ ماذا أعطوا؟ (6).

مع القاضي محمود الباجي

شمام وهو يتحدث عن القاضي محمود الباجي قدّم لك شهادة من ذاكرته عن التحرير القضائي فقد أتقذ الباجي والهادي المدني التحرير القضائي بما كان عليه لغة وأسلوبا ومنهجيا (7). فكيف كان التحرير القضائي؟ ألا يدعو الباحث إلى

لله - من الذين أكرمهم الله بذاكرة طبية قوية، وهو يتعمدها بالمران، وأنصّور أن نادي الجمعة الذي أسسه بدار شمام برادس سنة 1962 وكان ومازل يجمع صفوة من أهل الفكر والعلم والأدب قد كان لذاكرته نادي تمرين ومرکز أخذ وعطاء ساعده على أن تبقى ذاكرته تستفيد وتفيد وهو على عتبة التسعين، أطال الله عمره بالصحة والعافية.

مما أعطى الذاكرة الوطنية كتبه الثلاثة :

- 1 - أعلام من الزيتونة.
- 2 - أعلام من المدرسة الصادقية.
- 3 - النوادي الأدبية في تونس.

طلعت الكتب الثلاثة ووقفت على سطورها وصفحاتها فوجدت الرجل يرجع إلى ما هو مدوّن في الكتب وفي الصحف وفي المجلات، كما وجدته في بعض التراجم يخبر ويروي لنا ويؤنّن ما خزّنه من ذاكرته سمعا أو مشاهدة، وهذه شواهد من ذاكرته.

مع شيخ الإسلام محمد الصالح بن مراد

يقدم صورة نرى منها شيخ الإسلام محمد الصالح بن مراد وبعض الماشاق هي من محفوظات محمود شمام فيرى منها المتأخرون لباس المجلس الشرعي الذي ذهب وبقي في الذاكرة الوطنية (2).

ونقرأ فقرة تتحدّث عن الشيخ محمد الصالح بن مراد وهو يحرر وثيقة احتجاج شديدة اللهجة إثر القبض على الوطنيين الذين شاركوا في مؤتمر ليلية القدر وطوف على زملاته لإمضاها وتصل إلى السلطة الفرنسية والباي محمد الأمين الذي كان يقف الشيخ بن مراد في وجه مطامعه فيتمتّ الفرصة ويزجّه عن خطئه من على رأس المحكمة الشرعية فتخرج المظاهرات محتجة وتصل الوفود إلى داره في حمام الأنف مؤازرة (3).

فترى صورة وضاعة للشيخ تصاف للذاكرة الوطنية مغايرة للصورة التي نعرفها عنه وحفظت له عن كتابه (الحداد على الحداد) وللدارسين فيها مواقف وآراء.

مع الشيخ الحاج علي بن الحوجة :

محمود شمام يحدّثنا من ذاكرته عن إخفاق الشيخ بن

مع الوزير مصطفى الكعكا

هذا الرجل شوّهت صورته السياسة وتدخل الأستاذ شمام فيخرج علينا من ذاكرته بصورة أخرى للكعكا وهو يبعث روح الشباب في تادي قدماء طلبة الصادقية ويحدثنا عن ظروف تشكيل وزارته فترى الصراع الذي هوفي الحسايا وليس في المنظور . ومن أغرب ما في الحيايا أن الزعيم صالح بن يوسف الذي قاد المظاهرات المناهضة لوزارة الكعكالي واستندى صوت الطالب الزيتوني عليها حتى سقطت كان قد قبل مبدأ الانضمام إلى وزارة الكعكا لما كان الكعكا يجري الاستشارات لتشكيلها (11).

محمد المالحى

الرئيس القاضى محمد المالحى دخل القضاء فأعطاه من ثقافته وعلمه وذكائه وحرج منه وقد ترك فيه بصماته وترك فيه تاريخا والأستاذ شمام كان قريبا منه لذلك سجل له في ذاكرته من تاريخه صورة عنها صورة القاضي المالحى يلبس في قضائه جبيناً بجبة القضاء العادل وجبة المناضل الذي يدافع عن مواطن تونسي مناضل اعطته اليد الحمراء وتدخلت السفارة الفرنسية لدى القاضي المالحى تفرض عليه الحكم ببراءة المتهم القاتل فيرفض الوعيد والتهديد .

ونعرف شيئا عن أمر (العقوبة بتغريب التونسي عن وطنه) الذي استصدرته فرنسا سنة 1923 إذ يخرجها الأستاذ شمام من الذاكرة ويحدثنا عنه وهو يتحدث عن القاضي المالحى وموقفه الرافض له (12).

ألا يعطينا صورة من الصور التي خلف أبواب المحاكم القضائية هي جزء من ذاكرتنا الوطنية؟

النوادي الأدبية

الأستاذ شمام اتصل بأهل الفكر والأدب في عديد من المدن التونسية بحكم وظائفه القضائية ومشاركاته في النوادي الأدبية مستمعا ومحاضرا ومؤسسا . والذي يتصفح صفحات من كتابه (النوادي الأدبية بالبلاد التونسية) يلاحظ أن الرجل قد دون في ذاكرته صورا ومعاني فريد المؤرخ وهو يؤرخ للحركة الفكرية الثقافية في تونس .

الرجوع إلى الوثائق المكتوبة والمحفوزة في الذاكرة الوطنية؟ والقاضي محمود الباجي كان يخرج في المظاهرات مندفا بالمستعمر (8) فيلقى عقابا القلة بعد القلة، فهل من حق القاضي أن يتظاهر؟ ولماذا يتظاهر الباجي في سوسة؟ شمام يقول : بسبب قضية التجنيس . . وماذا يقول محمود شمام عن قضية التجنيس وماهي شهادته من ذاكرته وقد عاش القضية؟ الجواب في حديثه عن الإمام محمد الطاهر ابن عاشور .

مع الإمام محمد الطاهر ابن عاشور

الأستاذ القاضي محمود شمام يتحدث عن الأستاذ الإمام محمد الطاهر ابن عاشور فيمض ما خزنه في ذاكرته عن الشيخ فيذكر من كثير بتذكره أنه زار الشيخ الإمام أيام تحرير مجلة الأحوال الشخصية وسأله عن حكم تعدد الزوجات وهل يجوز إيقاف العمل به فقال الإمام : إن الجواب عن هذا يقتضي وجود عناصر ثلاثة : أولا الاعتراف بحالة التعدد بشرطه ، ثانيا وجود الضرر من التعدد وإقامة الدليل على ذلك . ثالثا إن التعدد مباح وإنه يجوز بصورة محدودة وبأول الأمر أن يمنع الناس من فعل هذا المباح (صورة مفسرة في (9)). فلولا ذاكرة الأستاذ شمام التي مسنت ثم روت، ما وصلنا هذا الرأي للإمام محمد الطاهر ابن عاشور الذي لم يصرح به في تفسيره، وهو رأي يفيد الباحثين الفارسين لمجلة الأحوال الشخصية .

مع الإمام معاوية التميمي

يتحفا الأستاذ شمام في كتابه بصور منها صورة الوفد التونسي الذي حضر حفل افتتاح جامع باريس سنة 1926 . ونقرأ سطورا هامة عن صلة تونس بجامع باريس .

وتعلم أن الشيخ معاوية التميمي كان أول إمام خطيب في جامع باريس . ولأن الشيخ معاوية عرف بين تلاميذه في جامع الزيتونة بالظفر والكياسة والأدب - بميمية- فإن الأستاذ شمام لم يخجل علينا ببعض قصائد كان الشيخ معاوية يلاحق بها حسين الجزيري في (النديم) فيها الهزل الصادر عن حب لا عن عداوة وكره وكان الشيخ يعسجه ذلك ويحرص على مطالعته، وهو لون وجدناه في الذاكرة فهل بقيت النفوس اليوم تقبله وترتاح إليه (10) .

فقد يدون بعضهم وهو في شيخوخته ما خزنه في الذاكرة وهو ابن العشرين، وهو بامتداد العمر قد ينسى وقد لا ينسى، وقد تختلط عليه الأمور والوقائع وتتشابه، وقد تبقى الصورة عنده محفوظة في صفتها.

فما هو المحك الذي تمكك عليه روايات الذاكرة؟

ماهو الغريال الذي به تغربل وتنقد؟

- أرى أن يرجع الدارس الباحث إلى كل ما كتب ودون في الموضوع الذي يبحسه والزمن والوقائع التي توقف عندها ليلدرسها ثم يوازن وهذا يكون ممكنا عندما تتوفر مؤلفات الذاكرة.

ولذلك أنا دهوت وأدعو دائما الذين لهم ما يفيد ذاكرتنا الوطنية أن يكتبوا مذكراتهم وينشروها في الصحف أو في المجلات والكتب، فإن لم يستطيعوا فليسجلوا ما اختزنوه على شرائط سمعية بصرية أو سمعية فقط ثم يودعوها مراكز الوثائق حتى تعطي الباحثين القدرة على النقد والتفريغ.

ومن أجل ذلك شجعت المناضل محمود الفريخة على تأليف كتاب (بأشغال شاهد على عصره) وأعنته على إنشاء شهاداته وشروها

ولما التفت المتقنون بعض ما فيه من شهادات وكتبوها دهوتهم إلى الكتبة، فكتب بعضهم ونشر في 'شمس الجنوب'.

ولقد سمعت المربي المناضل محمد بكور يحكي ويقص في مجلس قصص بعض أحداث تاريخية نضالية ثقافية وطنية عاشها واحتزنها في ذاكرته فدعوته إلى شروها أو تسجيلها في شريط فوعد ومازالت أنتظر الوفاء بالوعد.

وكم كان سروري كثيرا لما وجدت المناضل المرحوم العابد بوخالة قد سجل مذكراته في أشرطة بالمعهد الأعلى لتاريخ الحركة الوطنية.

هل أخطأ الأستاذ القاضي محمود شمام في مذكراته؟

قد يكون نسي، وقد يكون أخطأ في الفهم والتصور ولقد حدثني بعض الذين طالعوا كتابه عن بعض الأخطاء. وقد يكون الخبر الذي وصل إليه ناقصا كحديثه عن مكتبة الشيخ أحمد الجريدي وهو يتحدث عن النادي الأدبي بمدرسة النخلة فقال: (والظاهر أن

وأطرف ما في هذا الكتاب هو حديثه عن نوادي الدكاكين والبيوت، فقد اهتم بالحديث عنها أكثر من اهتمامه بالحديث عن جمعيات لها نواديهما وقوانينها.

ونوادي البيوت والدكاكين كانت ومازالت موجودة وفيها عطاء علمي وأدبي وثقافي كبير، وقد تخرج منها أدباء وعلماء وأصحاب أقلام.

وكتاب الأستاذ شمام مرجع هام لهذه النوادي ولا أدعي أنه قد أوفى كل النوادي - في الدكاكين والبيوت - حقها من البيان والذكر، فقد سكت عن كثير منها إما لأنه لم يزرها ولم يتخطف فيها أو لأنه لم يسمع بها.

فهو مثلا يعرف الشاعر الصفاقسي محمد الشعيوني ويذكر بعض نوادي صفاقس لكنه لم يذكر - نادي الشعيوني - الذي تأسس في حياة الشاعر وفي دكانه بنهج العدول وواصل مسيرته بعد رحيله.

كما أنه لم يتحدث عن دكان الشاذلي الهشاني في سوق العطارين بتونس العاصمة وكان من أبرز زواريه عثمان الكعاك وحسن الزمرلي ومحمد علي العنابي ومحمد/الباقلي/ابن عاشور وغيرهم.

وأعجب نسيانه بيت الشيخ الزعيم عبد العزيز الثعالبي، فالشيخ العالم محمد المختار السلامي صديق الأستاذ شمام وعضو ناديه حدثني عنه وقد زاره وهو تلميذ ريتوني سافر من صفاقس إلى تونس لامتحان الأهلية وحرص على زيارته لما بلغه عنه من أخبار فهل غاب خبر هذا البيت عن الأستاذ شمام وهو في العاصمة ومن أبناء العاصمة؟

الذاكرة بين التعديل والتجريح

قلت في بعض الفقرات التي قمت : لقد روى وألف بعض التونسيين مؤلفات غلوها من ذاكرتهم والأستاذ محمود شمام أحدهم.

وسأل الآن : هل نتاج الذاكرة يقبل على علاته ويمتدح من يرجع إليه ويقبله مسلما؟

لا أعتقد أن عاقلا عالما مفكرا عارفا بأصول التاريخ وقواعده يقول بذلك ويقبل ذلك.

إن ما يدون من الذاكرة إنما هو بيئة من البيئات تقبل التجريح والتعديل.

لزيارة مكتبة الشيخ الجريدي ضمت للمكتبة الوطنية بعد وفاته (13). وهذا خطأ والصواب أن وزارة الثقافة اشترتها وأهدتها إلى المكتبة العمومية بصفاقس وفهرسها فهرسة كاملة ممتازة الأستاذ المرحوم محمد محفوظ، وفيها كثير من أسماها الكتب ونفائسها، ومما يؤسف له أن الغبار اليوم يلف تلك الكتب والسوس يأكلها لقلة الراجعين إليها. وقد كنت وأنا متفقد - آخذ الأستاذة المتريصين

لزيارة مكتبة الشيخ الجريدي ليعودوا إليها فهل عادوا؟ وأنا أرى أنه وإن وجد الخطأ وظهر النقص في تدوين من دونوا من الذاكرة فإن ذلك لا ينقص من قيمة عملهم وأجرهم فإننا في حاجة إلى رواية وتلويح ما اختزنه الرجال والنساء في الذاكرة. فهو تاريخ، والأهم بتاريخها، والتحقيق والتدقيق يبقى شغل من تفرغوا للبحث الأكاديمي، ومن عيون المدونين ينهلون



الإحالات :

- (1) التلجم الفلسفي ج 1 : جميل صليبا - مادة الذاكرة.
- (2) أعلام من الزيتونة ص136
- (3) نفس المصدر ص139.
- (4) نفس المصدر ص157-158-159.
- (5) نفس المصدر ص157
- (6) نفس المصدر ص172.
- (7) نفس المصدر ص198.
- (8) نفس المصدر ص194
- (9) نفس المصدر ص258
- (10) نفس المصدر ص518-420.
- (11) كتاب أعلام من المدرسة الصادقية : ص26-31 32
- (21) نفس المصدر ص52-55
- (12) الرواوي الأدبية ص25

إلى الأستاذ عبد الوهاب بكير : استنتاجات واستفهامات

مزار بن حسين

يذودون عنها بحرص أكبر وجهد أوفر، مدفوعين في ذلك بدوافع الفين والخوف من ضياعه وانذاره بمجرد ضياع اللغة وانذارها(2).

والمصنف لكس القدماء لا بد له من أن يزداد يقيناً بهذه العكس، ومثالي في ذلك ما أورده المحاضر في مقدمة "البيان والتبيين"، إذ يبدى بانتعش بالآله من شر اللكنة فيقول: "كما تعودت من العبي والخضر وقدما ما تعودوا بالآله من شرمهم" ويضربنا إلى الله في السلامة منهما(3).

وكذلك جعل الخيري في مقدمة مقاماته الخمسين، أما "إن عند به" فقد خصص في "عقله القريد" باباً كاملاً للحن والآثار المتعلقة به (4) حافظاً في ذلك حذو المحاضر الذي سحر منه نلدود عن اللغة وحفظها من كل أدى. (انظر الجزء الثاني من المجلد الأول من كتاب البيان والتبيين).

ولقد روي فيما روي عن الرسول (ص) أنه قال حين سمع رجلاً يلحن في كلامه: "أرسلوا أحكاماً فإنه قد ضل"(5).

وسواء أصبحت هذه الرواية أم لم تصبح، فإنها تؤكد لنا بما لا يدع أي مجال للشك أن مفهوم السلامة اللغوية قد اقترن في تاريخنا العربي بمفهوم الهداية والرشاد عما كما اقترن خطأ أيضاً بمفهوم الضلالة والتي اقترانا لا يفك.

وليس من القل في شيء القول إنه في زماننا هذا بلغ المستوى اللغوي مبلغاً لا يسر علماء اللغة الحقيقيين، بل هو قد وصل إلى ذروة الانحطاط والوضاعة، مما يستوجب تدخّل أهل الذكر لتخفيف الوطأة.

ولست ممن يهزون اليكاه على أطلال الماضين ولا ممن يرغبون في التمسّح على السلف الصالح أو يرغبون فيه ولله درّ القاتل (معانيه ابته):

"عزاء لا أبالك إن شيئاً * نولي ليس يرجعه الحنين"

ليست ظاهرة الأغلاط اللغوية أمراً طارئاً على اللغة، وإنما هي ظاهرة ملازمة لها غاية السلاط، حتى جاز لنا القول إنه لم توجد لغة بشرية قد سلمت ألسنة أهلها من الزلل وارتاب الخطأ عند التكلم أو الكتابة.

وقد عرف العرب - شأنهم في ذلك شأن الأمم الأخرى - اللحن منذ عهد بعيد وأدركوا خطره، فأعدوا له ما استطاعوا من وسائل لدحره، وأيقنوا بعد ذلك أن لا سبيل إلى التصدي له إلا باستنطاق قواعد لغة سواصح عليها الناس وتكون بينهم حكماً ومبصلاً في حلّاتهم، ومرجعاً يعتمدونه ليميزوا به السقيم من السليم والخبيث من الطيب.

ولقد اجتهدوا في بحث أسبابه الباعثة على ظهوره وتفتّيه بين الناس، فقالت طائفة منهم إن مرّة ذلك "تعرب الشعوب المغلوبة التي كانت تحتفظ ألسنتها بكثير من عاداتها اللغوية، مما فسح للتعريف في عربيتهم التي ينطقون بها. كما فسح للحن وشيوعه".

وذهب آخرون إلى أن اختلاط العرب أنفسهم بأولئك الأعاجم المغلوبين وبعدمهم عن "يتابع اللغة العربية الفصيحة أضعف سلاقتهم وهيئاً السبيل لذلك السقم كي يدب في ألسنتهم ويستمكن منها(1).

ومهم من فسر الظاهرة تفسيراً طبيعياً حضارياً بالقول إن التطور العمراني وانتقال الحياة الإنسانية من طور البداوة وعشويتها إلى طور الحضارة وتكلفتها، من شأنه أن يحلّ ما كان معقوداً من القيم النفاية كاللغة والدين والأخلاق... وأن يسمح للآله أن يستعجل في الجسد اللغوي ويستأثر بالآلسنة والأفئدة، مما يدر خطر زوال اللغة كلها شيئاً فشيئاً ويعتقد كثير من الناكسين أنه لم يكتب لأي لغة أخرى من اللغات من الخطأ ما كتب للغة العربية. إذ كان علماءها

هذه المسألة " بل الصواب أن نقول : "يجب عليه أن يمن النظر في...".
وأضاف في الذليل تحت رقم (3) : "لا وجود لهذا الفعل في العربية" يقصد بذلك فعل "يمن".

يذكر "ابن منظور" في "لسان العرب" في مادة (يمن) : "معن الفرس ونحوه يمن معناه وأمين كلاهما تباعد عاديا" ويقول أيضا : "أمنوا في بلد العدو وفي الطلب أي جدوا وأبعدوا".

ثم يورد بعد ذلك خبرا قائلا : "قال أنس لحصص بن الرئيس : أشدك الله في وصية رسول الله (ص)، فزل عن فراشه وقعد على سباطه وتمن عليه وقال : أمر رسول الله (ص) على الرأس والعين" ويضيف : "تمن أي تصاصر وتذل انتقادا، من قولهم : أمن به يعني إذا أذعن واعترف".

ويقول "الزمخشري" في "أساس البلاغة" : "أمن في الأمر : أبعده فيه وأمنع الضرب في جرحه : غاب في أفعاله. وأمنوا في سيرهم. وأمن الفرس في جرحه (7)".

ثم إن الأستاذ "محمد الصنغاري" في كتابه "معجم الأعلام اللغوية المدصرة" يعتبر قول القائل "تمن في الأمر" معني نروي فيه خطأ ويقول : "أما تمن فلا في الأمر فمعناها تصاصر وتذل انتقادا، ولم يذكر أن معناها هو : روى في الأمر إلا "محيط المحيط" (يقصد بذلك معجم "محيط المحيط" لسطرس البستاني) الذي شعر أنه عشر هنا فقال بعد ذلك : أو مولدة (8).

والخلاصة هي أن لفظ "تمن" لا يوجد - على ما يبدو - في المعاجم القديمة إلا معني : "تذل وتصاصر" فالقول إن معناه "أمن" لم يأت من عند القدماء، وإنما قد حاول بعض المحدثين إقحامه إقحاماً، وهو ما فعله المعلم بطرس البستاني في "محيط المحيط"، فالحال بذلك الباب أمام من جاء بعده من المعجميين من المشرق (9) والمغرب (10) ليسجوا على منواله ويتخذوا من كلامه حجة. ولم يشذ عنهم في ذلك سوى التزوير السيئ منهم "كالمعجم الوسيط" الذي أخرجه المجمع اللغوي، فهذا المعجم أن يقسم ذلك المعنى المولّد لكلمة "تمن" واكتفى بإيراد المعنى القديم (تصاصر وتذل انتقادا) (11).

ولو أن فضيلة الأستاذ أصحح الخطأ واكتفى بذلك دون إدراج أي ملاحظة، لما وجدنا في كلامه ما يدعو إلى الاحتراس والتحفّظ ولما تكلمنا عنه البحث والتثبت فيه. ولكنّه أورد تلك الملاحظة في الذليل كما قلنا آنفا وهي : "لا وجود لهذا الفعل (تمن) في العربية". وهو ما أثبتنا خلافه بالرجوع إلى أمّهات المعاجم كلسان العرب ونحوه. فالقول

ولكنني اعتقد أنّ الأمر في حاجة ملحة إلى الدرس وإمعان النظر، ولا يمكن أن يظلم بهذه المهمة إلا أهل الذكر كما أشرنا، وهؤلاء يدورهم، لا يتسنى لأحد منهم أن ينوء بذلك الحمل الثقيل دون أن تتوفر له الأسباب وتعيّد له السبل. وأفتح هذه الأسباب والوسائل في عصرنا هذا هي وسائل الإعلام بكافة أنواعها وأحدث تقنياتها. وقد قيض الله لهذه الأمة رجالاً ساء ما وصلت إليه حالة اللغة العربية من السوء والوهن، وشق عليه أن يرى أبناء الغد يجهلون قواعد الضاد ويكتفونها ما لا طاقة لها به من التقصير في حقها فشمر عن ساعد الجذع وحمل راية الدفاع عن تلك اللغة المظلمة، ومضى على ذلك التهج لا يحتفل بما يلقي في سبيل أن يرذ إليها هبتها ويحفظها من التلف والاندثار.

وهو الأستاذ الكبير السيد عبد الوهاب بكير. وقد منحت جريدة الصباح "اليومية التونسية" أستاذنا الجليل مساحة من ركنها الثقافي من الصفحة العاشرة يخصصه لتصحيح الأخطاء الشائعة بين الناس، وقد بلغ في حرصه هذا مبلغاً جعله يعيد تصحيح نفس الخطأ مراراً وتكراراً حتى يملئ بذهن القارئ فلا يقدم على ارتكابه مرة أخرى ويتم تفهيم تلك المساحة عمودياً إلى قسمين :

أحدهما يحوي الخطأ والكتابة وجه الضوابط. وألقيا إلى قسمين أيضاً : أحدهما للأخطاء المكتوبة. والثاني للأخطاء المسبوقة. وتحت كلّ ذلك (في أسفل العمود) تلييل يشار فيه إلى نوع الخطأ أو سببه.

ولقد لاحظت أثناء تسبّعي لتلك السلسلة أشياء استعسر عليّ فهمها وصادفت في نفسي حيرة، فأثّرت البحث والنظر على التسليم والانتقاد.

ولست أشكّ بذلك في معرفة الأستاذ وعلمه الغزير، إذ لا أسمح لنفسي أن تقدم على ذلك، ولكنني تخلّلت قول الحاحيط "ولكنك تمسك إلى إنكاره أميل" فرجعت إلى ما تيسّر لي من معاجم قديمها وحديثها وإلى كتب أخرى شاسير إليها علني أجد فيها ما يجلي الأكنة ويشفي الغليل.

وبعد التصفّح والتفحص قرّرت أن أسجل ملاحظاتي وأن استوضح ما استعصى عليّ من الأمور. ولم أشأ أن أسمي ذلك ردّاً. فإني كما قلت لا أجسر على ذلك، ولا أريد أن أكون أوك من فتح باب حقّ التلميذ في الاعتراض على أستاذة

الملاحظة الأولى :

قال الأستاذ (6) : لا نقول : "يجب عليه أن يمنّ في

من الغني" و" الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الحق".
- أولاً: يجوز أن يكون قد استلهم الشراكة من "الشراك".
أقرب كلمة إليها ثم جعلها على وزن فعالة على نحو نجارة أو حدادة أو نقابة أو ولاية.

- ثانياً: يجوز أن يكون قد تخير كلمة شراكة بالكسر حتى لا يلتبس الأمر على القارئ فيخلط بين الشراكة والشرك الذي هو جبال الصيد.

- ثالثاً: وربما أيضاً حاول أن يستحدث كلمة جديدة من عنده كي يسد بها ثغرة في اللغة. وله الحق في ذلك لأنه من "الراغبين في العلم". وهؤلاء وحدهم القادرون على فعل ذلك لأنه لا يعلم تأويل اللغة إلا هم.

أما فيما يتعلق بالافتراض الأول، فللعلاقة بين الشراكة والشراك فالأولى من المشاركة، والثانية: سير العمل ولا سبيل إلى المقارنة بين العتئين.

لما الثاني فنقول فيه إنه إن كان الأمر سيلتبس على القارئ بالخلط بين الشراك والشرك. فإن كلمة الشراكة أيضاً سوف توحى دهر القارئ أيضاً إلى الشراك التي لا علاقة له بها (كما ذكرنا)، إلى أي الشرك (بالله) وهو أهول من الأول وأشد الافتراض الثالث، فنقول فيه إنه اجتهد من فضيلة الأستاذ، وقد ذكرنا أن ذلك من حقه ولا غبار فيه.

ولكن من حق القارئ وطالب العلم أيضاً أن يستوضح ويستفسر، ويعرف الأساس الذي بني عليه هذا الاجتهاد فيطمئن وتفرغ عنه.

ولا يكفي هذا القول، بل نضيف: إن الاجتهاد لا يوضع في موضع الأغلاط الشائعة، بل الأجدر به أن يوضع في موضع الاجتهادات اللغوية ويُعرض على أهل الذكر حتى يبدو آراءهم فيه، فإن أصاب فله أجر المجتهد المصيب، وإن أخطأ فليس بنجوة من الزلزل ولكن الأعمال بالنيات، ويكون له أجر المجتهد للمحط.

الملاحظة الثالثة:

قال فضيلة الأستاذ (14) معلقاً على قول أحدهم: "بحث السبل الكفيلة بدفع التعاون الثاني" إن ذلك خطأ والصواب هو أن نقول "البحث في السبل..." (لودرس السبل). ولم يضيف في الدليل إلا هذه العبارة: "غير عربي".

ويبدو أنه - وهذا تأويل منا قد التجأنا إليه لأن كلمة، غير عربي لا نضعها ولا نوضح لنا شيئاً بصراحة - اعتبر الفعل "بحث" فضلاً لازماً لا يجوز أن يتعدى إلى مفعول به إلا بواسطة حرف ("في" مثلاً).

إذن موجود في اللغة العربية وإن كان معناه غير ما أرادته مرتكب الخطأ.

الملاحظة الثانية:

قال الأستاذ في غير موضع (12): إنه لا نقول "شراكة" بالفتح بل نقول "شراكة" بالكسر.

ونقول: لم نجد هذه الكلمة في أي معجم من المعاجم العربية قديماً وحديثاً ولا بالفتح ولا بالكسر. وفيما يلي خلاصة لما ورد في المعاجم التي رجعنا إليها (مادة: شرك) يقول "ابن منظور": "الشركة والشركة سواء: مخالطة الشريك يقال: اشتركتنا بمعنى تشاركنا. وقد اشترك الرجلان وتشاركا وشارك أحدهما الآخر (...). والشريك المشارك. والشرك: كالشريك (...). والشرك أن يجعل لله شريكاً في ربوبيته (...). ويقال في المصاهرة رغبنا في شرككم وصهركم: أي شارككم في النسب (...). والشرك: حياض الصائد، وكذلك ما ينصب للطير، واحدة شركة وجمعها شرك.

(...) والشراك: سير العمل والجمع شرك".
ويقول الرسخشري: "شركته فيه أشركه وشركه واشتركه وتشاركوا. وهو شريكى وهم شركاؤى ولي غنى شركة وشرك. وأشركه في الأمر. وأشرك بالله تعالى وهو من أهل الشرك. وطريق مشترك وراي وأمر مشترك (...).
ورأيت فلاناً مشتركاً إذا كان يحدث نفسه كالموسوس وتنصب الصائد الشركة والشركة والأشراك. وشرك العمل، وأصلحوه شرك نعالكم. ومن المجاز: مضوا على شركك واضح (...)" (13).

كما لم نجد اختلافاً بين اللغويين في أي كلمة من مشتقات هذا الجذر (شرك) إلا ما كان من الاختلاف البسيط في كلمة "شركة" هل هي مفتاح الشين وكسر الراء أم بكسر الشين وتسكين الراء، ويقول الأستاذ "علي حسن هلائي" في دبل الصفحة 17 من الجزء العاشر من كتاب "تهذيب اللغة" "للأزهري": "كسر الشين وتسكين الراء لغة 'قيم'، وفتح الشين وكسر الراء لغة 'الحجاز'. وقس عليها نظائرها مثل 'كلمة' (كلمة)". ورأينا فيما تقدم رأينا ابن منظور إذ يقول: "والشركة والشركة سواء". وهو ما يؤكد عدم الاختلاف بما لا يدع أي مجال للشك وهنا من حقنا أن نتساءل ثم نسأل: من أين أتت فضيلة الأستاذ بكلمة شراكة؟ وعلى أي مقياس اعتمد حتى يميز الخطأ من الصواب في هذه الكلمة الغريبة؟

ومن حقنا أيضاً أن نفترض ونؤكد حتى يتبين لنا "الرتد

يقول الطوطوي متحدّثاً عن تلك المجالس (19).
"فمن مجالس الملاهي عندهم مجالّ تسمى "التبائر"
و"السبكتاكل" وهي يلعب فيها تقليد سائر ما وقع".
ثم يوجّه الكلام إلى الفزائي قائلًا له: "ولو سمعت ما
يحفظه اللاعب من الأشعار وما يبدو به من التهوريات في
اللعب، وما يجاوب به من التكتيك والتبكيك لتمعّبت غاية
العجب".

ولا أقف عند هذا الحد بل أريد أن أذكر لفصيلة الأستاذ
كلّاماً فرّثه في كتاب "في الشّعر الجاهلي" طه حسين،
وأتعقّب به كلامي في الملاحظة الرّابعة والملاحظة الخامسة
معاً. يقول "طه حسين" في كتابه متحدّثاً عن الشكّ في
الشعر الجاهلي: "ويجب أن يشدّ هذا الشكّ كلّما كانت القبيلة
أو العصبية التي يؤدّيها هذا الشعر قبيلة أو عصبية قد لعبت
- كما يقولون - دوراً في الحياة السياسيّة للمسلمين" (20).
نؤمن إذن كيف استخدم "طه حسين" الأسلوب
الفرنسي، إلى جانب التركيب الذي ذكرناه في الملاحظة
الرابعة وخطأ الأستاذ.

ولا يخفى على ذي الحجا ما يحظى به "طه حسين" من
معرفة بالثقافة العربيّة وطول باعه فيها، فليس ينكر هذا إلا
جلدنا لـ "جاهلي وحسين" في ذلك أنه لُقب "بعميد الأدب
العربي". وانتخب رئيساً لمجمع اللغة العربيّة (1963). ثمّ
نأتي بعد كلّ ذلك فنستد إلى كلام فصيلة الأستاذ فتتّين أن
"عميد الأدب العربي" "طه حسين" قد ارتكب خطأين
لغويين في جملة واحدة لا تتجاوز ثلاثة أسطر، وهو ما لا
يفعله التلميذ العادي في مقاعد المدارس الابتدائيّة، فما بالك
"بعميد الأدب العربي"؟

ولقائل هنا أن يقول إنه لا عصمة لأحد من الخطأ سواء
أكان ذلك في اللغة أم في أيّ مجال آخر من العلوم
والمعارف، فكم من العلماء أخطوا واستدرك عليهم فيهم
أخطاؤهم ويمكن لأيّ مطالع كتب القدماء اللغويّة أن يلحظ
أغلاطاً كثيرة وقع فيها هؤلاء وأصلحها لهم الآخرون وأبدوا
فيها أراهم وحججهم. ومثال ذلك "كتاب العين" للخليل
بن أحمد الفراهيدي الذي أجمع المتخصصون على كثرة
أغلاطه وسقطاته ودعوا إلى عدم الاعتماد عليه بصفة كلّية،
رغم ما يعرف عن صاحبه من فضل السبق في مجال اللغة
وسائر علومها المتفرّعة عنها.

وأصمّ صوّري إلى صورت أصحاب هذا الرّأي، بل
وأعتبره رأياً مُحكماً وحصيفاً، إذ من السّكّانة أن تتخذ كلام
شخص ما مقياساً لاستخلاص السليم من السيّقم من القول

ولا أريد أن أطيل الكلام هنا ولكنّي أكتفي بما ورد في
لسان العرب في مادّة (بحث) وما ورد في المعجم الوسيط
لمجمع اللغة العربيّة (15).

قال "ابن منظور": "السّحت - طلبك الشيء في
التراب. بحثه يَبْحَثُ بحثاً وابتَحَثه (...). وبحث عن الخير
ويبحثه يبحثه بحثاً: سأل. وكذلك استبحثه واستبحث
عنه".

وقال للمجمع: "(...) بحث الأمر وفيه: اجتهد فيه
وتعرّف حقيقته وبحث عنه: سأل واستقصى (...)."
ويتّضح من ذلك أنّ البحث في الشيء وسحت الشيء
سواء.

الملاحظة الرّابعة:

قال فصيلة الأستاذ (16) إنه لا تقول: "الموارد الماليّة
للبلديّات" بل تقول: "موارد البلديّات الماليّة". وسنلق
على هذا في الملاحظة الخامسة.

الملاحظة الخامسة:

قال لفصيلة الأستاذ (17) إنه لا تقول: "يلعب إلى إمدد
المنظمة أن تلعب دوراً هاماً في..." بل تقول: "أن
تقوم بدور هام في..." ثمّ ذكر في الدليل للملاحظة التي
تعودناها وهي: "ترجمة حرفيّة لا نصيّة". وهي ملاحظة
كثيرها من الملاحظات، تتسم بالعموميّة "ولا تسمن ولا
تغني من جوع".

وما من شكّ في أنّ هذا التعبير لم يوجد في العربيّة التي
تكلم بها القدماء، بل هو تعبير جديد مولّد ومعرّب من
الفرنسيّة أو الانجليزيّة (Jouer-to play)، وقد انتبه بعض
المترجمين لهذا اللغظ في قول الفرنسيين: (Jouer un
rôle) وترجمه عنهم بالقول، قام بدور أو مثّل دوراً (18)
مجتنباً في ذلك كلمة "اللاعب" لأنّ فعل "لعب" في العربيّة
فعل "لازم ولا يؤدّي دوره في مثل هذا السياق ولعلّ أوك
من أدخل هذا التركيب إلى العربيّة هو "رغاسة رافع
الطوطوي" في كتابه: "تخليص الإبريز في تلخيص
باريس" الذي كتبه أثناء رحلته إلى فرنسا وتحوّله فيها، وكان
تأّ زاره هناك مجالس الملاهي والمسارح حيث شاهد
المسرحات والمثاليّن، وكان أمراً غريباً لديه لم يألفه في بلده
مصر، ممّا دفعه إلى استنباط ألفاظ جديدة يلا بها فراغاً في
اللغة العربيّة. ومن هذه الألفاظ كلمة "اللاعب" أو كلمة
"اللعّب".

وأن تخصص لها مساحة لا تزيد عن عشر صفحة من حريدة يومية في بلد يبع بعشرات الصحف والمجلات ناهيك بالإذاعة والتلفزة، هذا لا يعني بالحاجة بل يقصر دونها. إن القضايا الفنية والموسيقية قد نالت حظها من الخطوة والاهتمام في وسائل إعلامنا بما فيه الكفاية، وقد آن للمسألة اللغوية أن تأخذ نصيبها من كل ذلك، وأن يرجع إليها بعض من قدرها وكرامتها، ولا سبيل إلى تحقيق ذلك في رأيي إلا بتسخير الطاقات العلمية وتشجيعها على إثراء الحوارات والمناقشات حتى لا تظل قضايا اللغة رهينة المحاسن نائمة في الكتب متبوعة بين رفوف المكتبات تنتظر من ينفض عنها الغبار ويستنطقها ويخرجها من سباتها العميق. ولا يسعني إلا أن أشكر فضيلة الأستاذ مرة أخرى على جهوده الكبيرة، فقد أقدم على عمل جليل يستحق الشكر والتناء. غير أننا لم ننفع تحفظنا واحتراسنا، بل أعلننا ذلك على الملأ كما ترون وطلبنا حقنا في الفهم والتوضيح عسى أن نستفيد بذلك، ونفيد غيرنا ممن التمس عليه الأمر واستقصى.

للغاية الأولى من كل ما تقدم هي أن يتبين طلاب العلم وغيرهم القوابل من طمأنينة قلوبهم ولا يبقوا حائرين مترددين متذبذبين بين ذلك، لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء.

مهما كان مبلغه من الذرية والإلزام، فإن ذلك لن ينتجيه من الهوة أو يريته من الوهم.

و"طه حسين" ليس إلا من البشر، قد يعتريه ما يعتري سائر الناس من الغفلة والسهو فيقع فيما يقصرون فيه من الخطأ، فكلامه ليس كلاماً مقدساً "لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه". وإنما هو كلام يحتمل الصواب وخلافه ويقبل الدرس والنقد والمناقشة غير أن الإشكال لا يكمن هنا، فهو عند طلاب العلم مثلاً كيف لطلاب العلم في هذه الحالة أن يهتدي في اللغة إلى سواء السبيل ما دام أساتذته لم يتفقوا فيما بينهم ولم يتواضعوا على الأصول التي لا يمكن تجاوزها والمفروع التي لهم أن يختلقوا فيها؟.

كيف يمكن للطلاب أمام كل هذا التضارب أن يطمئنوا إلى سلامة علمه الذي حصله في المدارس والمعاهد والكليات؟ أليس من الطبيعي أن يكون لديه الحق في أن يشك في أشياء كثيرة تلقاها من قبل تماماً كما شك "طه حسين" في الشعر الجاهلي ومن قبله "ديكارت" و"الغزالي" في الموروثات؟ إن الأمر لحسير حقاً، وكيف لا يحتاج المرء في أمره إزاء كل ما سبق؟

وأقول في النهاية: إن قضية السلامة اللغوية ليست من القضايا العربية بل هي أساسية، وينبغي لها أن تكون كذلك.

الإحالات:

- (1) أنظر كتاب "المدارس الحوية" - "شوقي ضيف" - دار المعارف بمصر القاهرة 1968 - ص 11-12.
- (2) المرجع نفسه ص 11.
- (3) "ديان وشتير" - الجاحظ - مؤسسة الجاحظي - القاهرة - ط 3، ص 3.
- (4) أنظر الجزء الثاني في هذا الكتاب - دار الكتاب - القاهرة 1956 ص 13 وما بعدها.
- (5) جريدة الصباح - الثلاثاء 6 جوان 2000 ص 10 (رقم 238) (الأغلاط المسموعة).
- (6) أساس البلاغة - للزمخشري - مكتبة لبنان، ناشرون ط 1992 - لبنان ص 784.
- (7) "معجم الأغلاط اللغوية للعاصرة" - لمحمد المصطفى ط 1989 - مكتبة لبنان - ط 1825 رقم 634.
- (8) أنظر مثلاً - "المعجم العربي الحديث" - لاروس - للدكتور خليل الجمر - مكتبة "لاروس" باريس 1973 ص 341.
- (9) "معجم اللغة العربية المحيطة" ط 3 1996 (ج 1) ص 351 - "المعجم في اللغة والأعلام" - دار للشرق - بيروت 1987 ص 768.
- (10) أنظر مثلاً القاموس المدرسي - الجاحظي بن الجاح - يحيى - لمحمس العليش - علي بن حادبة - الشركة التونسية للتوزيع - تونس 1986.
- (11) المعجم الوسيط - جميع اللغة العربية، مكتبة الإسلامية - إستانبول ج 2 ط 878.
- (12) لا أذكر العدد الذي قال فيه فضيلة الأستاذ هذا الكلام ولكنني على يقين من أنني قرأته عبر مرة.
- (13) الزمخشري: المصدر نفسه ص 418. وانظر كذلك كتاب "معجم اللغة" لابن فارس - مؤسسة الرسالة ط 1984 بيروت ج 2 ط 527. وكتاب "المفردات في غريب القرآن" للراغب الأصفهاني. دار قهرمان - إستانبول 1986 ص 380 - 381.
- (14) جريدة الصباح - الثلاثاء 6 جوان 2000 ص 10 (رقم 238، الأغلاط المكتوبة وكذلك - بدون تاريخ) ص 878.
- (15) المرجع نفسه، ص 40.
- (16) جريدة الصباح - السبت 3 جوان 2000 ص 10 (رقم 237) - الأغلاط المكتوبة وفي غير هذا العدد.
- (17) جريدة الصباح الخميس 25 ماي 2000 ص 10 (رقم 236) - الأغلاط المسموعة.
- (18) أنظر - الكامل الكبير (زائد) ليوسف محمد رضا - مكتبة لبنان ناشرون. بيروت 1996 ص 677.
- (19) المعجم الإنجليزي العربي - للمفتي الأكبر الحسن سعيد الكرمي - مكتبة لبنان 1995. (كلمة: player)
- (19) "تخليص الأريزي في تلخيص باريس" الذكر العربية للكتاب ص 119 - 121 ط 1991.
- (20) طه حسين - في الشعر الجاهلي - دار المعارف للطباعة والنشر ط 2، سنة 1998، ص 80.

خزافو التليان

أنوار

المخطط

مطبعة
شمس الدين العوازم

يدفع بالحرف مجوفاً حيناً ومقراًً حيناً آخر أو قائماً أو منسطاً إلى غيرها من مواضع الأبجدية، إلى الألفاظي بحثاً عن دلالة مكتومة غفلت عنها المعاجم القديمة والتأريلات. الحرف يتجاوز شكله وتصحيح وفرة الظلال المتولدة عنه لسان حاله ونصه الخالد في تداخل لوني مفروط في الجنون. خروفيه عدة حلقة جمالية ومصحح لعلها تكون الألف للإلتفات، كل حرف مفتاح يعود إلى متناه تفنني التماهات يلذّ فيها الغام. الحرف مكانة ومكان يعوّد عليه على حدّ تعبير النصري. في أصمّاله بحث وتعمّيب وتنعّص. مسكون بتون القسم، نقطة الباء والألف القويم إلى غيرها من مسافات الكلام، واللون بذلك يمتلك سرّ الأبجدية والاصت. إلتلاته له العود لتسند إلى الباسية وتنعني جغرافيا الحرف، ويصنّعه ملاطة للباقي به. ويدخلها طوعاً في قداسة

... دخلوا في طاعة اللّون فراى، كبرا المحبة وأقاموا بيتا،
حسبوا الحدود وظلمة وأحسبوا الشهد. هم من جلاوا بالتور
في زجاجة. إذا ولجوا مدينة أو قرى أشفقوا عليها من الضحك
والإنفاس وزجروا بها في متاعة الألوان. تلتعن السهم أمام
ورم الحجاز ورموز السجاد المنسوج بأيديهن المرتجفة.
فصورهم كظل في هيئة طير يسبح سباحا. اللون
لو الصمير هر كل، حين يولى غوايته الثامة.

جورج اليهجيوري

محمد عثمان

علي الزنايدي

بيلار قارشا

ليون سامسي

—[ہوارو ہیلو اکوسٹین]

...وأخرون

البيان الثاني المتوسط على الأول المقنون

تلكس قرأته في جميعه كنجارب تعبيرة مختلفة في رواها
الجمالية والفنية شعبه في أوروبا حيث انهم يحبون
الخوار بين قيم الفن والخرابة،
هكذا، مع تحوالت حيث النص، ومع ذلك هو
يتشكك في التوصل المفتوح من هذا النص
أخضعت بول غيتلي وأوقاسته مايك وكان ذلك اكتشافا من
قدهم لأصل النص، الزفة توافد معده خمسون شكيبا -
من الجاهل البحت لهذا الكون - يتعمق في فرح

گل، باب نقاب

وكل من سجد أو سجدت

لا تَقْرَأُوا فِيهَا

هنا تبدأ لغوي مع بعض التحويلات المشاركة

بعضاً إلى الضرب:

محمّد (أ) غُيِّمَ في مرتبته للحرص لا بغي الألوآن والأفكار من حيث أنها إطار للحركة ومادة خصصة لجث النسوة وترجمة الدواخل بتشكيل نسج مصري بمعد بفتك الدخيلة ويقول بالغايرة في الشاعلي مع التنباء.

بما شوّخه في بعده الصوفي استكناها للخيّر ودلائه المتبرية منسبا بالأمي في تالفيه برحما بالهصر إلى يتابعه

الألوآن البصر



يستدعي قول الشاعر العربي أدونيس:

"حاضنة سنبلة الوقت ورأسي برج نار".

الوجه اللوحة يخلص الأجناس البشرية من ثبوتيتها
وتثبيتها ويدفع بها إلى متحولات الراش من معنى.
إنّ الزراء في أعمال الهجوري يكمن في البساطة العميقة
وتسود حزنه والزوجات بين الهش والصلب في الذاكرة
محققا درجة من الإحساس بين الناظر والمنظور

إنّ الألوان مصدرها الذاكرة والسود في عمقه الزياح
ودلالات ، في تدافعها على قمشة البياض إلقاء للعلاقات
التقليدية بين التفاصيل والملاحم المكونة للوجه والأشكال .
في أعماله إداة واضحة لما فيه إنسان هذا العصر، من
دمق ونشأ ومدة .



"دون عوال" 105 x 105

الأشكال وبهجة الحركة. يستلطف اللغة في مشيها أخرى وهو
يستعيد بها من هشاشة الحاضر وسكون التاريخ

وجه الريبة:

تلمع عمقيرة الهجوري (2) في توظيف المعطى الدلالي
للإنسان في المطلق ملامح ورسوخا باختزالها في وجه يتم
على عابة من البشاعة القاتنة التي يؤشها غليظ من الأشكال
والرموز الكاسية.

اللوحة وجه يصنف في أكثر من قراءة أو مدرسة يحتمل
عمله الفني أكثر من تأويل وتوزع على التكعيب والتجريد
والإنتطابية والواقعية. بجانب البقية (Tachisme) وينهل
من معين الأقعة ولا يقنع بأقل من صورة في صور واحدة.
اللوحة لوحات والروايات واحد، حيثما وليت قلبك عدت
قدام هذا الوجه الطافح بالرية والحيرة الكبرى. أمامه تلمع
الحواس وتربك القراءة الجاهزة. يشقب يحذنه ذاكرتنا
الخارقة والأساطير وقصص الجدات في آخر الليل متلبسة

جميعها بأصابع الهجوري هي مادته وسعدن حاله يتخذ منها
عناصر خلقه وفرداته

هو يقتحمنا بأكثر من عيّن ويوجه واحد يدخلنا قسرا
إلى عالاه وعرة تجلياته . هذا التصميم الغريب والمبهم



"عامة" - (جزء) 100 x 100

استبدلت الإنسان بالآلة وحوته إلى متحف مهجور.

جمالية المكان

عوامل علي الزنايدي (3) ليست عالما محفلا يضع في
المخيال والذاكرة. ولكنها غواية وسحر لا يعرف إلا كل
عاشق هام بهذه المدينة. تثبت الأمكنة لديه من طينة الوجد
وقد فطرها خزافها الرّسام في مقامه الضليل
بنقلت من الأصول وبيّغت التلقي بالمحافظة عليها.
يصوغ فلسفته الجمالية على الأضداد تناقرا ومطابقة، فكان
التجانس في التقاطع.

الهندسة حاضرة لديه كشافة مهروس بها. تشرب



المحزون المعماري العربي وأعاد صياغته قتلا للشكل الفاضح. المدينة التي يرسمها علي الزنايدي ليست أقواسا وقبابا وحدراناً مجصصة وليست أشكالاً جوفاء ومسطحات. هو ينشد وشافذ مع جوهر الشيء وعمقه.

المكان أمكه وأسماء ونساء. والأزمنة زمن واحد هو الليل برافقه بهيج وضوء معشدين مهم إلهيه أذعه وتسيح وضالسم وحج وزبابي هي مرادفات أخرى من عبق المكان. القلب يحتر حسده ويسكن المدينة العتقة التي تقص ولا عصي حدث الحد وروب الريح ' فصح يا نعد مدينة ' وعلي الزنايدي أحد الذين خبروا جيئاً لغة الأبواب، صار يفتحها فيحاولها ويحاولها لتبوح له في التهمة بالمدنة شكر وبالخير أعني لا تشرحها سوى الألوان.

في أعماله الفنية (منظر ليلي أزرق) يضيي مساحة من ألوصدي يول كياني لم يتردد إلا في أعماله. نفس المعبة جمعتهما للنور تجليات ألوانه بحضورها الكاشف في أشد الحالات عتمة، الألوان الحية بوصلته الى تيه جديده ومدينة جديدة فاضت به وقاض بها.

المغايرة حالة وآلة

بنات قطعة من الفن مخصصة، و... وسكب ولامتثال حصن حصن حصن واستشاح رديه

أنا من يلج مجاهل اللون واده حيرة وتلعثم أمام هول الرؤيا فلن يرضى بأقل من فريدة. وسيلته في ذلك ثنائية الآلة والحالة تلازما بدفق الرؤية الفنية وقصد مع الجاهز والمرتبب والمألوف.

بيلا قارنيا(4) من الطينة الخصبية التي أنجبت 'يكاسو' و'دالي'. خرجت في كامل مضجها إشارات مبتكرة دالة على العاية التي تتراعى باسقة من خلف الشجرة الأم(الزوائد التشكيليون الإسبان).

شدت في مشهدها داخل المشهد التشكيلي المعاصر، بغرابة المادة التي تتوخاها نحنا لحضورها الفني، وشرحا لمكرها التشكيلي وأنساقه التعبيرية المفتحة أبدا.

وميمارة أخرى، في أعمالها تتفاوت الأهمية بين اللون والمادة، اللون عندها حالة تصبى إليها تخلفها وعاء تسكب فيه مكتزة حججه وخصائصه الفريدة وتركيبته المتداخلة في الفضاء الكلي الممتد والناح للعين المجردة. تعالج البياض وترسم القمصة

د. وبت من حرج بحر لأقصى وأعرب ولأشد في وقت مبكر وعليه فلوحة 'مصارعة الثيران' تذهب بالمشاهد الى أقصى احتمالات الشافذ ويصني مشهد به يتقع صمادات صلبة أعدت لمداداة الجروح الأدبية.

من صان ودر ودرية حمراء قانية، وحركات تكشف خفة المصارع في حلبة المصارعة والثور جثة مسجاة دون ذنب. وموسيقى تنتهي من بعيد.

وحشرجة تصاعد صدى لقولة نزار قباني: 'يرغم السهام الدفينة فيه يظل القاتل عليهما به أجل وأكبر من قاتليه'.



'مصارعة الثيران' 170 x 120



سنة ١٤٠١ العدد ١٧٥

تعامل معي الأسد كملك للغابة وأكرم ضيافتي وتعامل معي
الفيل بحفاوة وصافحتني بحرطومه. الوحيد الذي حاول
صصدي هو لايسا

وهكذا فاللوحه جرس ضد الهمجية ولكنه يسمع مرثيا
وصفحة صامحة على خذ هذا العصر، وتعويدة ضد الرعب
القادم أو ليست الثقافة في جوهرها رعا ضد الرعب.

شاهد ساحي من لم تسمح له حذ صادفه على بطاقة
معايدة. لكنه إحالة من ذاكرة مشخنة وموضحة على بشاعة
سلوكياتنا وتقاليد مجترها تسلية وقتلا للوقت، الذي
بدوره يقتات منا. فسير الوداء وفي السال أننا مانجاء
الأمام

يقول الشاعر خزعل ما جدي: " حينما دخلت الغابة

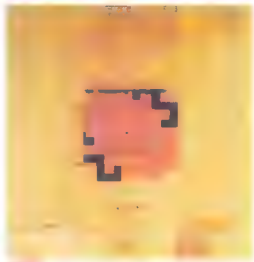
قراءة الدواخل

نعمد تجرمة خالال الحوراثي (6) من التجارب المتميزة من حيث اهتمامها بالأبعاد الأخرى للتشكيل الفني حيث تصير اللوحة لغة وملاذا لاستقراء العالم والأشياء والعلاقات في سكونها وتحكها.

اللغة أصل الاتصال والتواصل والكتابة مباحها الحيوية وبين الحرف واللون علاقات وثيقة فكان الرسام أراد أن ينفذ الى لغة العالم هذه، من خلال تعريضها والزج بها في بؤرة الألوان ولعلها المرواحة في أحدث تلويناتها.

شعده على ريبانه لم ينعمه بقدر اقتضاه ما يمكنه أن يصفيه هامش انصبصان لإجباريه من بقى اجرد على لوحاته من إيهاب ودفع الى قول ما لا يقال، فتصير اللوحة مكتملة تامة في شروطها، بهوامشها وحواشها المصغرة بفعل تشكيلات من الأشكال الهندسية التي تقترب من الحروف ثلاثينية تحيط بها بقايا فقرات من صحف يومية أو علاف كالأعالي الشهير، هو يفضح الباطن ويعري المسكوت عن طباعا لرغبة مبهمة أو إنطلاقة من بقعة في الذاكرة

س. أ. أ. كاملة



* بدون عنوان * 100 X 110

هدم المسارب المعهودة

أمام هذه اللوحة (رفاعة) لا نستطيع إلا أن نحسب

رأسك ونستسلم لزرقة تداخل فيها ظلمات، فضية فهي تقترح علينا الخيرة في تبين هذا الشكل الواضح حدّ الإغماض، الإلتباس يبدأ من التسمية وتحديدا من البياض الأولي من حدة اللون، حصة، فهل رسوم رأس منطوق أم كرسي مهجور؟ وما حدود التجانس والتماثل بينهما؟

الأسود ليقاع اللوحة والأبيض ما قبل أعمال الفرشاة في وجع الروح، هو الوجود دافع الإبداع والمأساة هي الرسم الحقيقي الذي يخرج منه كل فنان مبلغ متصالح مع ذاته ومحيطه. وإدوارد (5) أحد هؤلاء يختزل معاناة شعبه في دكان هذا الكرسي المرفوع على البساط.

يقول بالوضوح كما يقول بالغموض. هو ضد الإسترخاء في أعادها الجمود والثبات والارتكان الى المكانة عما معناها طمأنينة يتيمها القطيع الى الهاوية

اللون الأحادي وإسحاء الهندسة بين الكرسي والرأس يكسب حسن انتي لهذا المبدع مسلكا معيارا في اكتشاف قصص لم يعبث وتناولها جماليا بما يجسده هذا الإدغام الوثيق بينهما قمة وقاعدة. وعليه فالمسألة متشعبة ومتوالدة من رحم واحدة وقد تمّ اختصارها ما سطره عميقة ومتشائلة.

* بدون عنوان * 60 X 60

وفرّة الألوان والتهويم في تهبها لا يعني بالضرورة بلاغة أشد. فكل مشروع تعبيرى جمالى يستدعي أدواته المثل. ولوحة "بافنة" غرض علينا الوقوف أمامها على قدم واحدة بسبب وهم الألوان الذي صبتنا به المدينة العتيقة وما حولها. هذا العمل مكسب يضي بصاحبينه داخل المشهد التشكيلي حيثنا نحو الضوء الباهر.

أصوات مكتومة

لا أحد بالمكان يقرع الأبواب الموصدة ويسمع صوتا مجييا. وما من شهوة نزقة تقذف الشبايك بالخصى وتلطح جدران البيوت بأسواوات الأبيدية المكتومة حبسة المنجرة والذاكرة.

لقد ثبت جلينا من خلال لوحة هاجر مسلماني في بعدما الحيني أن الإنغلاق ليس إلا مرادفا يثما لئلا أما العتمة فسيدة الأضيء ومالكة الأسرار، يبدؤها وعاء الجنوب وخلوة المريد. ليل كل ليل، ليل بضه صمت، ليل وطعم المكان لا يتحقق إلا في هذا الفراغ الفضفاض، والوحشة الألهة. تتماثل الحواس في وطائها الطبيعية ولكن في هذه اللوحة بددت (رسم 1) قصح العين مصدر التذوق وحاست الجديدة نعمة سلة عاح الممرت وحلقت بهذه التمرة بما فيها من إحالات متبادرية بين معنى المدينة العتيقة وأقواسها. ورحملا مند رقص التفاحات قانون الجاذبية الطبيعي، تعارض هاجر مسلماني (11) الإقامة خارج الصورت أدواتها في ذلك الفراشة، علبه الألوان والقماش.

ورهاق حصوره أمام اللوحة في سعيه لاحاطة بحقيقته المتأولة. هي رؤية جمالية تحيرها هذا التشكيلي طمسا لحقائق الحس المشترك وتنفية للمعاني البسيطة الماكثة ما مكث اللون بين الكشف والموارة. أعمال يائس تقف الى جانب التناوة التي يبردون حجبها وطمسها بالزيف.

وهي ضد النمطية والسائد، هناك تلاعب أيضا في سؤال القسمية والأهمية، فهل يقع في أصل الموضوع والرسم ثابوي؟.. ولعل في ذلك معد من أبعاد السخرية اللاذعة التي تحلنا في أعماله على جدلية الجذ والهزل وعلى الأسئلة والرموز. يفتات من الملاحم الإغريقية روحا طافحة بالمعيش... هنا تكمن سحرته الفاضحة..

هيمنة الأسود والأبيض

تستدرج منى دوف (10) عوالم المرح بغواية لا نستيا الى الدائل، هي الرجعى لجغرافيا الحنون من خلال تجميع هذا الشتات المتناثر المتكون للمدينة العتيقة وصهره فبا في عس سطرته الذات في تألقها واتساراتها.

تعيد تركيب فضاء المدينة بالاستناد الى ذهنية خفية ملهية للحركة والأصوات إلا ما تحرر من هيمنة الألوان والأسود هو الفراغ سيد وإطلالة من الدائل على الدائل أيضا تكفي لصياغة أسلوب فني أساسا للمحاورة الباطنة. إن فكرة الجمالية تغيرت لدى منى دوف في مجمل اتجاهها التعبيري للبطاسة عمقا واقتدارها الحصب في توليد الدعة واكتاك الإعجاب.

الإحالات:

- 1- محمد شوم، تشكيلي سوري، متحصل على دكتوراه فلسفة في علوم الفن من جامعة طشقند 1990، رؤا العالمية تهين عليها روح الشرق.
- 2- جورج المهورى، أطلق من بهجرة 1932 بحر عواصم الدنيا، اشرافاته اللوية مربع من طلال مروجية وعربية وقطية نجل على الأسطة الحارقة
- 3- على الزبيدي: تشكيلي تونسي، متحصل على الأستاذية في الثقافة والاتصال، أشرف على إعداد البانالي المتوسطي الأول للفنون
- 4- بيلار قارناي، تشكيلة إسبانية، حريجة الأكاديمية الملكية للفنون بإشبيلية، روح التعريب هيمنة لديها تتخذ من الشوارع والجداريات لفضائها العميقة وحضورها الباهر.
- 5- إدوارد هبلا قونسي من أهم التشكيليين الألمان، غريخ أكاديمية النود بيراا 1957 وعينها منذ 1986
- 6- خالد حوروي، تشكيلي فلسطيني برع نحو تقنية الكولاج لإضفاء ساحات غائمة على أعماله.
- 7- سينياد عمار متحصل على الشهادة الوطنية في الفن التشكيلي والشهادة العليا من معهد الفنون بباريس.
- 8- ديس ساسي تشكيلي تونسي
- 9- يائس قارنو يولوس تشكيلي يوراني من حرجي معهد هنر كولاج بالولايات المتحدة الأمريكية
- 10- منى دوف: تشكيلة تونسية متخرجة من مدرسة الفنون الجميلة بتونس ومتحصلة على شهادة الدراسات المعمقة 1992
- 11- هاجر مسلماني من مواليد 1978، أصغر مشاركة ضمن غايات البانالي المتوسطي الأول للفنون التشكيلة

البهلول

توفيق فيّاض

فترد فلسطين بينها. تشرح. تحمل قضيتها عسكريا. تحمل سلميا. تعود الضفة الغربية إلى الملك حسين. تعود إلى منظمة التحرير الفلسطينية. لا تعود البتة. يحدثون. يقتلون، فيحل الحل سيارة عسكرية تتوقف أمام المقهى. تتعلق العيون بالقبعات الخضراء. تراكض بين نجوم داود اللامعة على الجباه. على الكتوف. تقهر. فترتد مهزومة حزينة إلى العشرة الطيبة وأحجار الرد المتراكضة من جليد، ولا يفرقهم إلا بصاق سليم البهلول الغاضب على السيارة العسكرية، وشتامته المتلاحقة للجنود الاسرائيليين، لاصرارهم على احتلال فلسطين وعدم انسحابهم منها، ومن ثم ترفقه في طريق الزقاق وامطار لاعبي الورق والرد، بكل ما يصلح في الزقاق من الحجارة، والأحذية العتيقة، ونفايات الاشياء، لعدم مناصرتي في شتم الجنود المحتلين، وانقاده من الضرب المبرح كلما وقع في أيديهم. ولأنهم اهتمهم في لعب الورق طول النهار، بدلا من انضمامهم إلى الفلسطينيين الذين تتناقل المعاجز والصبيا اخبارهم، ومحاربة اليهود حتى ينسحبوا من المخيم.

وفي سورة غضبه ذات يوم. صعد سليم البهلول فوق سطح المقهى. شعر قبضاه القصير المهلبل، وبالك عليهم دون أن يحسب لما سيحل به بعد ذلك من حساب. وكان هم سليم كله أن "يقل" قيمتهم، وأن يشعرهم بأنهم ليسوا رجلا، لأنهم لا يثورون لرجولتهم إلا عندما يكون الأمر مستعلقا به. أما عندما يضربهم الجنود الاسرائيليون ويشتمونهم، فلا أحد منهم يجرؤ على رفع رأسه. بل ينسلون، كل إلى بيته كالنحاح. إلا أنه بلاء بالفشل هذه المرة أيضا، ولم يبه غير الضرب والرأس من "أبو كرش" كما كان يسمي سعيد الزرعيني صاحب المقهى، بعد أن انصب بوله على مجمرة ترجلته ففقط عليه "كيهه" وحرمه لذة "النس"، فقصم على الانتقام هذه المرة من "أبو كرش" ومن كل من يجلس على مقهاه انتقاما شديدا.

وقد شغلت قضية الانتقام هذه عدة أيام متوالية، بعد أن سيطرت عليه تلك الفكرة الرائعة، بأن يغتال أحد الجنود

عدة شهور مرت على مخيم جيزن والحياة فيه تكاد تسير على وتيرة واحدة، فممن أن اجتاحتها القوات الاسرائيلية الغازية، والرجال القليلون الذين بقوا في المخيم بعد الاحتلال، يرتدون المنامات المقلعة، ويتداولون الكراسي الصغيرة المصنوعة من القش الملون في مقهى سعيد الزرعيني، الواقع على حافة الشارع المتعرج الذي يخترق وسط المخيم. بعضهم يلعب الورق ويحتسي الشاي اللبسي، المتواتر على الطاولات الواطئة المشققة الجرياء، والتي تلذذت حوامها بأعقاب السجائر المتطفنة عليها. وبعضهم يعانق خراطيم الزجاج المهدبة، منحنيا عليها باللفة ورقة عجيبين، وأحجار الرد تراكض بين الصدور فارة ككائنات صغيرة محاصرة، لا تياس من البحث عن مخرج لها من بين أسوار الطاولات البنية الباهتة، وأنامل اللاعبين المشعورة، تطاردها. تمسكها، تحكم الحصار حولها، تخضعها. تصطك. تفركها، تلوحها، تغفر من بينها ثانية لتصطدم بالأسوار من حولها، والأنامل تعاد الكر خلفها.

وبين العشرة الطيبة والشيش ييش تشتبك القوات المصرية على قناة السويس. تترشق بالمدفعية الثقيلة والرشاشات. والقنابل اليدوية، فتغسر طائرات البيراج والسكاكي هوك الاسرائيلية على منطقة اريد تقصف مخيمات اللاجئين بالصواريخ. تحرقها بالنابالم، تطارد القساير من الموت بالرشاشات. تحصدهم، ثم تعود إلى قواعدنا سالة.

يحشد النفاش، تنفصل الخراطيم عن الشفاة المثقبة، والعشرة الطيبة تطوى، فلا يجدي هذه المرة "الدبش" ولا "الدام" تنعم، لا اختلاط عدد القتلى والجرحى بأرقام العشرة الطيبة والأحجار المدورة. فتوقف الحيوانات الصغيرة عن تراكضها، والأنامل الملاحقة ترتد. تطوى الطاولات، تفرقع. تقتل حجاباتها. تهدأ. تنعم التهتات البائسة من ياقات المنامات المخططة. تشتعل السجائر، وأكواب الشاي اللبسي تنقاز نحو الشفاة المزومة، ثم تعود إلى الطاولات الجرياء،

ابتعدت عن مرمى حجره، إلا أنه قذف خلفها بكل قوته، وهو لا يزال يترنح، فسقط على الأرض مرة أخرى.

أطلق محمود "أبو شنب" ضحكة عالية، وراح شنه يترافض كسفكي عقرب هائج على وجتيه المرصيتين اللامعتين. أما "أبو كرش" فكان يغنى عليه من الضحك، وهو لا يستطيع إبعاد ميسم الزرجيلة عن شفثيه، فشرق بجانبها وراح يسعل ضاحكا، وكرشه المتضخم يتأثر بحركات غريبة نحو ذفته.

نهض سليم البهلول، وهو يجمع لعبه متلوقا فيه طعم الدم، ونظراته المتوقدة لا تزال تتعلق بشنب محمود المترافض حول أنه الضخم، ويكرش سعيد الزرعيني المتأثر على ركيته، فراح ينفض التراب عن ثيابه الملهله وهو يتعثر في مشيته نموها، وما أن مر بهما حتى نشر بصاقه عليهما وانطلق هاربا.

وفيما كان يجري، لمحت في ذهنه. تلك الفكرة التي كان يبحث عنها طيلة الوقت دون أن تسبب له الخوف والهلع، فتوقف لأشأ وهو يائنت خلفه باحثا ما إذا كان ثمة من يلاحقه، وقد تهلل وجهه وارتسمت على شفثيه بسمه انتصار عريضة.

فركب الدورية، وابتهاج بجولان الطريق حوله، فوقع نظره على حجر كبير للدور. أخرجت شفثاه. سال اللعاب من بسمته. تقدم نحو. نظر حوله يغالغل المارة. انحنى عليه. التقطه. دسه في عبه وانطلق.

انحنى في أول زقاق، واستدار خلف المقهى. التصق بالجدار، وريض في انتظار الدورية الإسرائيلية حتى تعود. تلفت حوله. تثبت عيناه في أول الطريق. تحفزت أعصابه. تعلقت عيناه بقرص الشمس. كانت الشمس تتعلق في نهاية المخيم. دمعت عيناه. خيل إليه أنها تكاد تسقط فوق البيوت. دق قلبه بسرعة. سقطت عباه على أول الطريق مرة أخرى.

أطلت الدورية. كانت السيارة تسير بسرعة جنونية، مشيرة خلفها رومعة من الغبار ونعمايات الأشياء. ارتفعت يد سليم حرك ظهرو بالجدار ناهضا ببطء. كما لو كان يريد الدخول فيه، وقد أخذ قلبه يخفق بسرعة عجيبة، وأنفاسه تتلاحق بانتظام مكبوت. شدت يده على الحجر. كورهما. نفخ فيهما. اقتربت السيارة. نقل الحجر إلى كفه اليمنى. تلاحت أنفاسه على الحجر بسرعة. مرت السيارة. أتبعها الحجر بكل ما يملك من قوة، والتصق بالجدار وهو يتنفض.

أصاب الحجر أحد الجنود في رأسه، فأطلق صرخة رهيبة أظارت قلب سليم من الهلع. ارتعشت ساقاه. أمسك بالجدار.

صرت عجلات السيارة بشدة. توقفت. توقفت. توقفت. أيدي

اليهود، ويسرق بندقيته ويخفيها في مكان ما من المقهى، ثم يوزع للجنود بشكل من الأشكال كي يشرؤا عليها، فيرشؤا في كرش "أبو كرش" ويجروه مع كل من في المقهى إلى السجن. إلا أنه تصور نفسه وهو يهيس في أذن أحد الجنود اليهود يذله على مكان البندقية، والتجمة تلعب فوق رأسه وهو ينحني عليه، فأحس برعدة باردة تهره، وراح يدعن نفسه لوصوله إلى مثل هذه الفكرة الخبيثة، التي ستحوله إلى "داسوس" وتقرب النجمة "المسنة" من جبينه، فألقع عنها وهو غاضب من نفسه، حتى راح يضرب رأسه بقبضته لاخرجهما من مخه نهائيا. وما إن كاد يخرجها حتى وجد نفسه متورطا بفكرة أكثر تعقيدا. وهي أن يكمن للجنود خلف المقهى في الليل بعد أن يسرق البندقية، ويطلق النار عليهم ويختفي، مما سيحمل الجنود على الاعتقاد بأن "أبو كرش" هو الذي فعل ذلك، فيعموا له كرشه ويغفلوا المقهى، وربما نال كل من اللزائن نصيبه من الضرب والرفس والأهانة، مما سيجعلهم يظفون النار فعلا على الجنود كي ينتقموا لأنفسهم، وخاصة محمود "أبو شنب"، الذي لا ينفك عن تقتيل شنب المعطر أمام اللهاية والآنية من صبايا المحيم.

شد سليم البهلول على رأسه بكتنا يديه، يوقف تفكيره، عن الجري داخله، وقلبه يكاد يطير من الهلع، فحسب أنه فحزت صورته إلى مخيلته وهو يحمل البندقية الرشاقة وطلقاتها السريعة تتلاحق من بين يديه، اللتين راحتا ترتعشان بسرعة عجيبة، وأقسم أن لا يصرد إلى التفكير في ذلك مطلقا. لأنه لو فعل ذلك، فإنا البندقية ستتردد حتما إلى صدره وتقتله، مما سيسبب حزنا عميقا لحبيبه "فطوم"، بل ويعطي فرصة لجميع أعدائه للمطالبة به. وهكذا ألقع سليم البهلول عن هذه الفكرة أيضا. بل وكف نهائيا عن التفكير بالانتقام من "أبو كرش" و"أبو شنب"، كي لا يورده ذلك بفكرة أخرى تسبب له الخوف والهلع.

وفيما كان يسير في اتجاه المقهى ذات يوم، لاح الرجال ذؤو المتنامت للمخططة له. وتاهت إليه فرقصات الترد، فراح قلبه يخفق بسرعة، وعادته فكرة الانتقام منهم مرة أخرى. وسرهان ما تشابكت كل المخططات القدية في رأسه وغاب عن كل شيء. ولم يعد إلى نفسه، إلا حين أحس فجأة على هدير السيارة العسكرية من خلفه تكاد تدعمه، وهي تطلق صفاراتها بشكل مفاجيء. وقبل أن يسارع إلى تجنبها، دفعه أحد الجنود بعقب بندقيته وهو يطلق ضحكة ساخرة، فسقط سليم على وجهه وسط الغبار المتفقد فوق رأسه. فسارع إلى النهوض، وقد تملكه الغضب والحقد وهو يحسب بصفته كبيرة، وما أن هم بجمع بصاقه مرة أخرى حتى اكتشف أنه كان يقبض على حجر مدور في يده، ورغم أنه السيارة قد

له، لربما كان سليم البهلول يكتفي بالصاق عليهم كلما مروا وشتمهم، ولربما نسي مع الوقت حكاية الاحتلال هذه، لو لم يطلع الجنود عليه بحكاية جديدة، لم تكن لتطرا على باله البتة.

فبينما كان يجلس ذات يوم على درب الخنفيات يداعب الفتيات، وإذا بسيارة الجنود توقف في وسط الطريق، وراح أحدهم يدعو الناس من مكبر الصوت في يده، أن يذهبوا إلى بيوتهم ولا يخرجوا بأمر من الحاكم العسكري، وأنهم سيطلقون النار على كل من تأخر أو يخرج من بيته، حتى يسموا لهم بالخروج مرة أخرى. إلا أن سليم راح يضحك منهم، وقد ظن أن الجندي قد أصابه شيء من الجنون، ولكنه عندما رأى الناس يترامسون إلى بيوتهم، والفتيات كفنن عن ملء جوارهن وأسرعن إلى العودة، وقف سليم في طريقهن محاولاً تمنهن من الانصياع لأوامر هذا الجندي المجنون، وأن عليهن سماع ما يقوله لهن من أذن وإخراجيه من الأذن الأخرى، إلى أن وجد نفسه فجأة، يقف في عرض الطريق وحيداً، دون أن يفقه ما الذي حصل، وكيف انتصاح الناس لكلام هذا الجندي المجنون بينما لم يستمع إليه أحد، ولم يصح من أفكاره هذه إلا على صوت الرصاص ينشأ بين يديه، فوضع طرف قسيبازه بين أسنانه وولى هارباً، فقلبه يعلق لعلماء، ثم قبع في المغارة التي كان يسكنها في وسط اللخيم؛ ولم يستطع الخروج ليومين متتاليين، إذا ما كان يحاول ذلك ويطل برأسه من المغارة، حتى يلعلع الرصاص حوله، فيعود وهو يرتعش من الخوف، حتى أنه شعر ذات مرة بأنه يكاد يسول في ثيابه، فأقلع عن فكرة الخروج صابراً على الجوع والعطش، ومكتفياً بشتم الجنود والصاق عليهم من داخل المغارة.

ولم توقف حكاية منع التجول عند هذه المرة، بل راحت تكرر المرة تلو المرة، فستمنعه من الذهاب إلى الخنفيات وجلب الماء لحبيبة فاطمة، والتي يدعوها هو "فطومة ست البات"، والقيام بما تطلبه من خدمات، كي لا تعب، ولكي يكيد جميع بنات اللخيم اللواتي لم ينسجنن في محاولاته لاسمالة قلبه، وتجعله عن حب "فطومة" حتى ولا "الست" عابده "أم تنورة قصيرة"، كما كان يسميها، والتي وعدته بالزواج منه إذا ما أحبها وتخلى عن حبه "فطومة". رغم أن فطومة متزوجة وأم لثلاثة أطفال، بينما الست عابدة لا تزال صبية كالغزال.

وقصة حب سليم البهلول "لفطومة"، وفقدانه لقلبه، تعود إلى أكثر من خمسين سنوات، وهي الفترة التي مضت

للاعبين في المقهى على الترد والورق. عادت السيارة بسرعة منحلة، تجمد سليم على الجدار. توقفت ثانية. تجمد محمود "أبو شنب" و"أبو كرش"، وكل من يجلس على المقهى في أماكنهم، دون أن يعوا ما الذي حدث.

وقبل أن يصحو "أبو كرش" نفسه، وينهض للاستفسار عما حدث بلهجة المتملقة، كان الجنود قد قفزوا من السيارة وراحوا يعملون بالجالسسين أعقاب بنادقهم وأحذيتهم الثقيلة، دون أي سؤال.

وما كاد سليم البهلول يرى ضابط الدورية يدوس ببذائه على شنب محمود "أبو شنب" وهو يتسرع بالتراب، حتى نسي خوفه وراح يغالب ضحكه خوف اكتشافه، إلا أنه وجد نفسه يقهقه بأعلى صوته، حين سقط "أبو كرش" على الأرض من شدة الضرب، وراح يتصرخ بين أرجل الجنود، وكرشه يعلو ويهبط ككرش ثور مطحول، مما فضع أمره، فلاذ بالفرار بأقصى سرعة، مشمراً عن ساقيه الموحجتين، مصطليداً بكل ما يصادفه في الطريق.

والحقيقة أن قضية احتلال اليهود هذه المفضلة للغوسية، وعدم انسحابهم منها، لم تكن لتطرا على بال سليم البهلول مطلقاً، إلا حين كانت سيارة الدورية تتر ووسط اللخيم بسرعة جنونية، فتخرج أطفال اللخيم الذين يلعبون في الطريق، وترفع الدجاج والخماع الذي يبدأ بالتطاير والزعيق، كما كان يريكه، ويدب فيه الرعب، فلا يدري ما إذا كان عليه أن يفر أمام الدجاج المتسارط بساقيه ووجهه، أم أمام السيارة المتفتنة في الزقاق كالزوبعة وتكاد تهرسه بالجدار، بالإضافة إلى ضحك الجنود منه وزغته بفوهات البنادق التي ما إن يراها تجمد نحوه حتى يتوقف قلبه خوفاً من نيرانها التي قد يلعب الشيطان بها ذات مرة، فينتفخ صدره وتقتله.

ولولا أن "عمر الشقي يقي"، كما كان يقول له "أبو كرش" دائماً لكانت السيارة دهسته منذ زمن. ولكنه كان ينجر من دهس مؤكّد في كل مرة كانت تمر فيها الدورية من وسط اللخيم.

أما الشيخ عبد الرحيم "أبو دقن مقبله" كما كان يسميه سليم. فقد كان أكثر الناس تمسكاً بالموث، وخاصة تحت عجالات سيارة الجنود اليهود، بما كان يزيد من عدائه له، وحقدّه عليه، فلو أنه كان يتمنى له الموت العادي، أو حتى الموت تحت عجالات سيارة أحد أبناء اللخيم، لما زاد ذلك من حقدّه عليه، أما أن يتمنى له الموت تحت عجالات سيارة الجنود اليهود الذين يحتلون اللخيم، فهذه ميتة لن يقبلها.

ولو توقف الأمر عند ذلك من استقرازمات جنود الاحتلال

بدأت ترتفع ذات مرة على فخذله نحو وركبيه، صك فخذليه وعضها في ذراعها، ثم ولى هاربا، وصار يتحاشى الاقتراب منها.

والذين يعرفون سليم من قرية زرعين، يؤكدون على أنه كان في طفولته جميلا وودعا. حتى أن كثيرا من النساء كن يترددن في شهور حملهن الأولى على بيت والديه كي يداعبته. وكانت أم فاطمة أكثرهن ترددا وهي في شهور وحامها تقريبا من بيتهم، فولدت فاطمة شديدة الشبه به، وقد أمضيا سني طفولتهما في قرية زرعين، إلى أن اجتاحتها عصابات "الهاجانة" وشنت عليها ثم أضمرت النار فيها.

إلا أن الشيخ عبد الرحيم، كان الوحيد الذي لم يقطع بقعة جنون سليم، وأنه ليس إلا ماجنا فاسقا يستمر بجنونه على فسوقه. وكل ما في الأمر أن "أبو، دقن مقمله"، كان يحسده ويغار منه لتودد النساء في المخيم له ومدابحته، بينما يفر من ولا يقترب من البتة، لأنه دائم النظر إلى أردافهن المهيئة كلما مررن به، أو إلى صدورهن العاهرة، بل وكثيرا ما كان يتعمد حك جسمه بأرداف الفتيات كلما سحت له الفرصة بذلك، متصنعا التودد لهن ومباركتهن. ولكي يخفي نواياه السيئة هذه، لم يلق إلا سليم البهلول يستتر خلفه، مراح شيخه به أية فاسق وماجن ومامبصره إلا جهنم وعذاب مسجبر، كما أن مجنن بدن سليم بكش مجرد أن ينصوّر مضمه يتقلب في النار، وكلما احترق جلده يتبدل ليحترق ثانية، فيغمض عينيه ويحاول الهرب من هذه الصورة البشعة لنفسه. ثم يفتح نفسه أن الله لا يمكن أن يكون قاسيا إلى هذا الحد، ولئن "أبو دقن مقمله" لا فترانه على الله ووصفه بهذه الأوصاف القبيحة، وحين رآه سليم ذات يوم يتلصص على إفساخ الحاجة فنية من شقوق باب الدار وهو يجلس خلف "لجن" الغسيل نصف عارية، راح يزفه في عرشه الطريق بأعلى صوته وهو يصفق يديه لكي يفسحه بين الناس، مما أثار غضب الشيخ عبد الرحيم وزاد من سخطه عليه، وانهال عليه ضربا بمحجاته.

وحين هبت الحاجة فنية خارجة من بوابة الدار بعد أن تستر، للدفاع عنه وحالت دونه ودون محجاته قائلة بأن "ليس على المجنون حرج" كما جاء في القرآن الكريم، راح الشيخ عبد الرحيم يستغفر ربه، وهو لا يزال يلوح نحوه بمعضه من فوق كتفها وهو يلتصق بها، مؤكدا أنه ليس مجنونا وإنما هو فاسق، يسكنه شيطان رجيح، وسيفسد عليها حجتها إذا ماظلت تعطف عليه وتدافع عنه.

وحين احتلت القوات الإسرائيلية الغازية مخيم حنين، وطالت حكايا الحرب وما خلفته على ألسن الناس، نسي الشيخ عبد الرحيم حكاية سليم البهلول، بل كف الناس عن

عليه منذ أن استقر في مخيم حنين، بعد أن أقام في جميع مخيمات اللاجئين من قبل. وثمة من يردها إلى عام "الهجيع الأول" حين كان سليم لا يزال صبيًا، وفاطمة لا تزال صغيرة بعد، وأنه منذ ذلك الوقت وهو يبحث عنها في كل مكان، ويتنقل من مخيم إلى مخيم، إلى أن طاف جميع مخيمات اللاجئين في الجزء الذي لم يحتله الاسرائيليون من فلسطين، حيث كان يقيم منه أو ستين على يعثر عليها. بل وفي كل مخيمات اللاجئين في لبنان والأردن.

والغريب أنه لم يكن يسأل عنها قط. وإنما كان يعتمد في بحث عنها على علامات فارقة في جسدها لم يهتد أحد إليها رغم اجتهادهم، أو على دليل آخر لا بد يحفظ به كل ذلك الوقت، ولهذا كان دائم الجلوس على درب الخفيات إلى أن أصبح ذلك عادة ثابتة حتى بعد أن وجدها.

هذه هي الرواية التي أجمع عليها أكثريّة اللاجئين في المخيم، على اختلاف القرى والمدن التي نزحوا منها، ولكن مع اختلاف واحد، فمنهم من يقول أنها حبيبه صباه، ومنهم من يروي أنها لا بد وأن تكون أخته، لشدة الشبه بينهما، ولذلك الحب الذي تغمره به، وذلك المعطف الشديد عليه. فاطمة تطعمه. وفاطمة تغسل له ثيابه وتبقيها. وفاطمة تغص له شعره وتعلم أطافره، بل وأسكت في بيته من التثنت بتنه له بنفسها في ساحة البيت الضخمه بها، وقرأ ضيق حلماتها به منذ الشهر الأول وطردته وغما عنها لا يفتته بقرها، ولما كان يسكن المغارة الواقعة في وسط المخيم، والتي كانت تستعمل ملجأ للأطفال من غارات الطائرات الاسرائيلية على المخيم، ومبولة للمصنار والكبار. أما سليم فعلى الرغم من كل التأويلات يدعوها حبيبته "قطومة"، ونور عينه.

وكثيرا ما كانت النساء تحاول الكشف عن هذا السر من فم سليم البهلول نفسه، إلا أنه كان يغضب لمجرد سؤاله، ويشتم كل من تحاول سؤاله وجره للحديث عن "قطومة"، ثم يقاطعهن ويناصبها العداء. أما المعجائز منهن، فلم يكن ليشغلن ويقلقن من كل تلك الروايات التي تحاك حول سليم البهلول إلا شيء واحد فقط، وهو، ما إذا كان سليم البهلول رجلا ككل الرجال أم لا. فكن يتعمدن مدابحته، وكثره في أسفل طنه حتى يخرق في الصلحك ويستلقي على ظهره، يسما تتعلق أعينهن في ثنية قمبازه على ينحصر ولو قليلا، كي يستطعن اكتشاف ما يردن اكتشافه، إلا أنه كان يعرف نوابهن، فيشد على أطراف قمبازه بكلتا يديه، إيماننا في استشارة فضولهن وتعلميهن، بل وكان يحكمهن بدوره في مؤخرتهن، فينصنن الغضب ويضربنه. أما الحاجة فنية فقد كانت تتعمد ضربه على فخذيه، ولما أحس سليم أن يدها

وجهه، لثلا يلقته، خاصة بعد أن عرف أن اليهود، قد قصوا له شئبه، ولم يكن سليم يتصور أنه سيحضر على "فطومة"، مصيبة أكبر مما قد جره عليها حتى الآن.

فما كاد ير اليوم الأول على خروج محمود "أبو شنب"، حتى راح الناس يتجنبون المرور من أمام بيتها، بل وكفت النساء عن التحدث إليها، والابتعاد عن طريقها كلما رأوها مقبلة في الطريق. وإذا ما مرت بآناس يتحدثون، صمتوا إلى أن تبعد عنهم، دون أن يردوا عليها تحيتها. حتى "أبو صالح الدكنجي" الذي كان يرحب بها دائما، أخبرها أنه لا يستطيع بيعها أي شيء على الحساب وعليها أن تسدد الحساب القديم، فغامت الدنيا في عينها وخرجت من دكان "أبو صالح" ودومعها تسح على وجبتها بصمت.

كان سليم البهلول يحبر في ساحة الدار، بينما اعتلى أطفال فاطمة ظهره وراحوا يتهربون ويلكزونه كالخمار في خاصرته، حين دخلت فاطمة ودومعها لا تزال تسح فوق وجبتها، ففتز الأطفال عن ظهره وتعلقوا بثرثب أمهم، بينما نهض سليم ببطء وهو يفسكك ضحكته البلهاء المتقطعة، التي سرعان ما تجمدت على شفتيه حين غصت بدمعها وهي تأخذ أطفالها متوجهة بهم إلى الداخل، ثم أقفلت الباب خلفها. سوف سليم ينظر إلى الباب المغلق وهو لا يستوعب ما حدث، ثم طأطأ رأسه وخرج، وهو يحس برغبة ملحة بالوث.

انكأ سليم البهلول على نفسه، وأصبح لا يغادر مغارته إلا عندما لا يجد ما يأكله، فيذهب إلى "فطومة"، ويقف خارج البيت ويناديه، فيخرج إليه أحد أطفالها يجعل بعض الأراغفة والبطاطا المسلوقة أو حبات زيتون، فيأخذها ويعود أذراجها إلى المغارة عارضا من مذاهبة الصبية له.

وحين كانت "فطومة" هي التي تخرج إليه، كانت تسك من يده وتدخله، فيقاد إلى يدها دون أن يستطيع النظر إليها، ثم تسخن الماء له، وتسلل له شعره الطويل، كما كانت تفعل في السابق، ثم تضع الطعام الساخن له وتحضر الشاي، فيتناول طعامه على عجل ليعود بعدها إلى مغارته، وينزوي مرة أخرى ليفكر من جديد بقضية الاحتلال هذه وما آلت إليه حاله، وكيف سيتخلص من هؤلاء "اليهود" ويحملهم على الانسحاب، كي تعود الحياة في المخيم إلى سابق عهدها، فتعود إليه أيامه الحلوة التي ضاعت، ويعود إلى "فطومة" الفرح.

مر أسبوع كامل على سليم البهلول دون أن يذهب إلى بيت فاطمة، ودون أن يراه أحد في المخيم، إلا أن أحدا لم

الانشغال بقصة حبه "لفطومة"، والنساء كفت عن التحلق حوله ومذاعبته واستندراجيه للحديث، مما ملأ نفسه حزنا ونقمة على هؤلاء اليهود الذين أتوا وعكروا عليه حياته، ولولا أنه كان يلاحقهم بالشتائم والبصاق ومن ثم رجم الجالسين على المقهى، لكان الناس في المخيم قد نسوا وجوده مطلقا. ولكنه ما كاد يفعل فعلته الأخيرة مع الجنود ومحمود "أبو شنب"، و"أبو كرش"، حتى عاد مرة أخرى ليتوسط الأحداث والحكايا كأيام زمان.

ورغم أنه كان سعيدا بذلك، إلا أنه لم يجرؤ على المرور من أمام مقهى "أبو كرش" لعدة أيام متتالية، بعد أن سمع بأن الجنود كادوا يقتلون محمود "أبو شنب" ثم جروه من شعره وهو غائب عن وعيه، وقذفوا به داخل السيارة تحت أرجلهم وأخذوه. بينما لا يزال "أبو كرش" طريح الفراش ولا يستطيع النهوض بعد أن كسروا له ضلعين، فترك شؤون المقهى لأبيه جابر، الذي لا يثقل بترقب سروره من أمام المقهى كي يكسر عظامه، بعد أن عجز وباني الرجال من العثور عليه في المخيم، ذلك اليوم، ولولا أن "فطومة" أغضت في بيتها وحمته، لكانوا قتلوه كما كانوا يهددون، يحرضهم الشيخ عبد الرحيم أبو "عينة" محسبا أن سليم البهلول، ليس ماجنا وفاسقا كما كانوا يقول عنه دائما وحسب، وإنما هو "شيوحي" ملحد لا يبد من طردة من المخيم، وإلا فإنه سيحجر الدمار على المخيم كله، وخاصة إذا اكتشف الاسرائيليون ذلك، وعندها ستكون المصيبة مصيبتين. ويدأون باعتقال الناس وحبسهم، ولكي يؤكد ذلك راح يقسم بأنه رآه في سجن جنين مع زوج فاطمة "الشوي"، مثله، أكثر من مرة، حين كان يذهب يوم الجمعة ليؤم بالمصلين في المساجين أمام حكم الأردن، حيث لم يركم خلفه ركعة واحدة، ثم نقلوهما إلى الجسر كي لا يسمعا أفكار المساجين بأراذلهم الهدامة حيث مات زوج فاطمة وبقي سليم، الذي ما إن خرج من السجن حتى صار يبحث عن زوجة صديقه وشريكه في الإلحاد لكي يعيش معها على الطريقة "الشيعية".

وقبل أن يتوقف الشيخ عبد الرحيم عن تحريضه عليه رغم شفاعته الحارة ووفية له، خرج محمود "أبو شنب" من السجن وماكدا يدخل المخيم حتى اتاهل الناس عليه يسألونه عما فعله به "اليهود"، ولذا ما كانوا قد عذبه كثيرا وكيف. إلا أن محمود "أبو شنب" رفض التحدث إلى أي أحد في المخيم، حتى ولا إلى صديقه الحميم "أبو كرش"، وقد أوصى والدته أن لا تفتح الباب لأي طارق مطلقا. أما سليم البهلول فما كاد يسمع أن محمود "أبو الشنب" قد خرج من السجن، حتى سارع إلى بيت "فطومة" كي تخفيه من

عليهم، أما سليم اليهول فهو واحد من مئات "الدواسيس" الذين يشوعهم في الضفة الغربية وسوريا ومصر، لكي يزودهم بالمعلومات الدقيقة عن مواقع الجيوش العربية، ولكي يرشدوا الطائرات التي كانت تقتصف هذه المواقع كما أثبتت الحرب. ولذلك فإن سليم اليهول غُما بجلده وهرب حين اقتضى أمره، ولم يعد قادراً على بث آرائه السامة في المخيم. ومن يدرى إلى أين هذه المرة، حيث سيكلف عن تمثيل دور اليهول، وتغيبه بدور "السنكري" أو "الاسكاني"، لأن هؤلاء "الشيعيين"، مدبرون على كل شيء، مؤكداً بأنه يعرف هؤلاء "الشيعيين" جيداً منذ أن كان في مصر أيام الملك فاروق، ويعرف كل الأعبيهم، بل وراهن على أن سليم اليهول، يعتمر الععة الآن ويلبس الجبة في مخيم آخر أو في إحدى قرى الضفة الغربية، وبم بالناص. لأن كل من سمع عنهم من أمثال سليم من "الشيعيين"، يحفظون القرآن عن ظهر قلب، ويعرفون في أصول الدين، وكأنهم قد تخرجوا من الأزهر الشريف، كي يستطيعوا تزوير الدين والإفتراف على الله كذباً، ليحملوا الناس على الإلحاد، والعباد بالله.

أما فاطمة، فقد حزنت على اختفاء سليم، محملة نفسها الذي في أحتماله لامهالها، وقد ساورها الخوف عليه، إذ لا بد وأن يعظم بدورية لجنود الاحتلال في الجبال فيقتلوه، وإذا ما غُما من رصاص المحتلين فإنه لن ينجو من الوحوش التي تملأ الوعر.

كاد الناس يتسوق قصة اختفاء سليم اليهول من مخيم جنين، بعد يومين أو ثلاثة من اكتشاف ذلك، لولا تلك اللغة التي حلت بالمخيم كله فجأة. فقد صحا الناس ذات ليلة على لعلات الرصاص في أزقة المخيم. وقيل أن يعرفوا ما الذي حصل، كان جنود الاحتلال يذاهمون البيوت، وسلاحهم مصوب إلى صدورهم مقتادين كل الرجال والشباب إلى سياراتهم العسكرية، بعد أن كانوا يلقون البيوت رأساً على عقب بحثاً عن "المخربين" الذين يختبئون داخل البيوت.

وأغرب ما في الأمر أن الجنود كانوا يتفحصون كل فأس يشرون عليه، ثم يصادرونه، مما أثار أمالي المخيم، إذ لم يستطيعوا فهم العلاقة ما بين بحث الجنود عن "المخربين" كما كانوا يذعون القذائين الفلسطينيين، وعن القؤوس في آن واحد. حيث ظل الأمر لغزاً مبهماً حتى الصباح، إذ سرعان ما شاع في المخيم أن أحد الجنود قد لقي مصرعه في الليل بضربة فأس قوية في رأسه وجرده من سلاحه، أثناء قيامه بدورية في أزقة المخيم.

ينفطن إلى غيابه، بعد أن تعود الناس ازواجه وابتعاده عنهم. ولولا اختفاء الأطفال له واستهوانهم لرجعه في لمصهم وإغاضته، لما كان ينفطن إليه أحد، سوى فاطمة التي اختفت منذ اليوم الثالث لاختفائه، إذ أرسلت ابنها يحمل الطعام له فلم يجده فوضعت الطعام في القفارة وعاد ليخبر أمه أنه لم يجده، فمادت وأرسلته في المساء ليري ما إذا كان قد عاد، ومن ثم في صباح اليوم التالي، إلا أنه كان يعود ويخبرها أنه لم يجده، وأنه لم يجد سوى القفط التي كانت تأكل الطعام الذي وضعه له في القفارة.

وسرعان ما شاع خبر اختفاء سليم في المخيم وانتشر. قال البعض أنه لا بد وأن يكون قد "فلس" في القفارة دون أن يدرى به أحد، إلا أنهم سرعان ما اكتشفوا أنه لم "فلس" وأنه قد نقل معه "طراحته" التي كان ينام عليها، فقال البعض الآخر أنه لا بد وأن يكون قد انتقل إلى بيت فاطمة، وأنها قررت اختفائه في بيتها والعيش معه خفية.

وما كاد هذا الخبر يشيع، حتى وجدت فاطمة نفسها محطود جميع المعائن في المخيم، اللواتي اتهلن عليها بزيارتهن القفارة يحملن لها ولأولادها الهدايا الصغيرة، فما أن تشع إحسان حتى تستقبل الأخرى، وفاطمة لا تنفك عما يجري حولها شيئاً وقبل أن تخرج من حبرتها لهذه الزيارات ألقاها في القفارة الذي تغمرها به المعائن فجأة، كتبت المعائن عن زيارتها مرة واحدة، ورحن يؤكدن أن فاطمة لا بد وأن تكون قد أخفت في مكان مسعور، إذ أنهن لم يتركن زاوية واحدة إلا وبحثن فيها عن سليم، إلا أنهن لم يعثرن له على أثر.

فراح محمود "أبو شنب" يؤكد مرة أخرى وبسمة العارف في الأشياء على فسفته، أنه كان يعرف ما يقول، حين كشف للناس عندما خرج من السجن أن سليم كان "داسوساً" لليهود، والبرهان على ذلك أنه حمل "شروشه" ورحل، عندما ففسحه في المخيم كله، ومن يعلم إلى أي المخيمات أرسله "اليهود" هذه المرة ليمثل دور اليهول كي "يتدسس" على الناس لهم.

ولكن الشيخ عبد الرحيم، رغم أنه وافق محمود أبو شنب، على أن سليم اليهول ماهو إلا "داسوس" للصهيانية، فإنه لم يتنازل عن رأيه السابق فيه، وأصر على أنه "شيعي" ملحد، وما كونه "داسوساً" للصهيانية إلا تأكيداً آخر على أنه "شيعي"، لأن "المسكوب" كلهم صهيانية، والدليل على ذلك أن الذي أنشأ "الشيعوية" في روسيا، هو يهودي صهيوني، ولهذا ساءلوا إسرائيل على كسر العرب واحتلال فلسطين كلها، بحيث أعطوهم سلاحاً فاسداً، ودبابات لا تسير في الصحراء، وطائرات تنفجر لوحدها في الجو، ثم وروطهم في الحرب ولم يوقفوا النار حتى انتصرت إسرائيل

بالجدران الداخلية، مما جعل الناس الذين هبوا من نومهم
فرعين ، يتجمعون في فراشهم و عيونهم الخائفة تتعلق
بالبواب والنوافذ . وقبل أن ينهضوا من فراشهم
ويستعدوا لمداخلة الجنود كما في المرة السابقة ، دوت
صرخة قوية في أرجاء المخيم ، تماثل على لعلعات
البنادق الرشاشة وأصوات الجنود تادي " ف... ط.
ط... ط... ط... م...م...عشت.

٢

لم ير الناس في المعجم ما الذي حدث، إلا أن بعضهم راح يؤكد أن سليم البهلول كان ينتقل من زقاق إلى زقاق كالسر، والرماس يتدافع من بدقيته الرشاشة نحو الجنود كالشهب وهم يستاقطون الواحد تلو الآخر، بينما راح البعض الآخر يؤكد أنه لم يكن سليم البهلول، وإنما كان محمود أبو شب نفسه، ولا بد أن يكون قد هرب من الجنود الإسraelيين وهو في طريقه إلى السجن

لأمة من أكد أنه لم يكن سليم البهلول ولا محمود أبو شبيب، وإنما كانوا ثلاثة شبان كالفهود، لم يستطيعوا التعرف عليهم، لأنهم كانوا ملثمين 'مغطات' مرقطة، ويأبهم بقوى الأرض والجران، وحين كانوا يتقلون من جدار إلى جدار، كانوا يرقون كالريح فلا يسمع لهم همس.

ولكن الأساقفة المقيمين من الشريك عبد الرحيم الذي اعتكف في المسجد تبعد بعد تلك الليلة، فيرون على لسانه، أنه عندما جره الجنود في الصباح إلى القبرة في سنع الجبل كي يتعرف على الشهيد، مده يده ليكشف عن وجهه، فطلعت بسمة سليم البهلول، وقد شع من جبته نور إلهي عجيب كاد يخشي بصره، فتعلم لسانه ولم يعد قادرا على الكلام ولم يصح من غيبوبته إلا عندما دقه أحد الجنود بقبب ينديقته بين كتفيه. وحين مده يده إلى يد سليم المسجاة إلى جنبه كي يرفع شاهده، توقفت على سوار من شعر يبري اللون كشر فاطمة، يطق معصه.

ولكي تؤكد ما يرويهِ الناس عن الشيخ عبد الرحيم، أقسمت الحاجة وفاة بقبر النبي وبحثتها، أنها رأت سليم البهلون، فيما يراه النائم تلك الليلة، عرساً فائق الجمال، يرقه الناس في المخيم على فرس شهباء، وحين قطع الرصاص عليها كلها، سمعته يتنادى بأعلى صوته "فط... ط... م... م..."

أما فاطمة، فتروي الجسارات عنها، أنها عندما خرجت
تتلى نداء سليم البهلول وهو يخر شهيدا على عتبة بيتها،
قادت الثوب عليه، وراحت تزغرد وتزغرد وتزغرد، حتى
بعد أن جرها الخنود من شعرها المحلول وغابوا بها.

كانت هذه هي المرة الثالثة التي يداهم فيها جنود الاحتلال ييوت المخيم، بحثاً عن الفدائيين الذين بدأت الإذاعات ومفتي سعيد الزرعيني تتداول أخبارهم وأخبار معاركهم مع جنود الاحتلال بالقرص من نهر الأردن. وفي حمال طوباس والحليل، إلا أن هذه المرة كانت تختلف عن سابقتها، فبينما كان الجنود يبحثون في المرتين السابقتين عن مدائين مرت آثارهم بالقرب من المخيم، كانوا يبحثون هذه المرة عن فدائيين، يقولون أنهم من أبناء المخيم نفسه. فاعتقلوا معظم الرجال والشباب الصغار، وفرضوا منع التجول على المخيم ليلاً نهاراً، ولا يزالون يحاصرونه من كل الجهات وفي كل الأضلاع. مهديين بإطلاق النار على كل من يخترق منع التجول. وهمد يبتشوا أنهم يعنون ما يقولون، واحوا يطلقون النار في الهواء بين الفينة والأخرى لإلقاء الرعب في قلوب الأهالي. بل وأطلقوا النار على عترة الحاجة وفيه وأروها قتيلة، مجرد أن أطلت من باب الدار، وكادوا يقتلون الحاجة وفيه نفسها، لولا أنها كانت لا تزال على عتبة الدار حين أطلقوا النار.

وانتهت كل الأفكار إلى محمود أبو شنب، الذي دامه الخوند في بيته، وخرجه وهم يقربونه بأضياف البندق. ومنه قطع من معه، إذ أن جميع أهل الحجة يهرون كل محمود أبو شنب "ولد تشمة" ولم يقفوت في حياته إقانة تعلّقوا كنيته، الذي كان يعزّزه ويعطّره منذ مطلع شبابه، وأنه لا بد وأن يكون قد انضم إلى الفدائيين الفلسطينيين منذ أن خرج من السجن، دون أن يشعر به أحد، ولهذا كف عن الجلوس على مقهى سعيد الزهيني، ومعاكسة الفتيات، وما يؤكّد ذلك أن الجنود قد عثروا على الفئس المملّحة بالدم في الزقاق بالقرب من بيته، وسرعان ما راح الناس يهيمون باسمه هماً كما يلقب بالأبطال، كي لا يسميهم الجنود الذين "يتسرون" في الأزقة خلف النوافذ والأبواب، فيثبتون التهمة عليه، لأن بطلاً مثله مستحيل أن يعترف لهم، ولا بد وأن يخرج في النهاية ليستأذن عمله الفدائي مرة أخرى.

ونام الناس في الليلة التالية ما بين مصدق بيا انصمام
إد أنه لو كان فدائيا حقيقيا لكان يقتل الجندي الإسرائيلي
بالبأس، ولكان أطلق النار عليه من بندقية رشاشة من نوع
كلاشكوف، أو رماه بقنبلة يدوية كما يفعل الفدائيون في
غزة، بل لكان يقضي على الدولة كلها.

وما كادوا يستسلمون للنوم، حتى لعل الرصاص مرة أخرى في أزقة المخيم، وتمالت صحبات الجنود المتراكبين هلعاً في الأرقعة، وهم يطلقون البارقى كل اتجاه، حتى لكان الرصاص يخترق النوافذ المغلقة ويصطدم

طريق " دار العجايب "

رشيدة الشارني

توشك أصابعها أن تقبض عليه . يدور بها وفق خط لولبي وفي لحظة تشني فيها قدمه اليمنى يفقد توازنه فتتمكن من أن تمسك بطرف قميصه . تحكم قصتها عليه فتعطل خطواته . يرتفع القميص عن ظهره الأسمر . يحاول التملص من قبضتها القوية فلا يقدر .

ينجذب الناس حولهما كالنحل ولكن لا أحد يتقدم لنجذتهما . كانوا مذهولين كما لو أن عقولهم قد طارت عنهم . تمن مرة أخرى في موجة صراخ عصبي وكأنها تلح بشراقة في طلب الموت : " أيها اللص هات فلادني " .

وعلى حين مرة يستل سكيناً من جيب خفي في بظلمة . يلتفت نحوها وينهرهم في وجهها شعر بحميم أقدم الناس وهم يترجمون إلى خلف تعالي من حولها أصوات منبهة : - تراحمي إنه مسلح .

- أيها الخمد . سيشر وجهك .

- أنت الأضعف ، كيف تجرئين ؟

- يا لها من امرأة عنيدة !

يصير وجهها أشد فظافة وكأن ماردا جبّاراً يسكن أصماق تلك المرأة الشامة التي تبدو هادئة على الدوام . كانت تملك شجاعة خطيرة إذ لم يساورها الخوف للحظة واحدة ولم تمنعها الرعدة في التراجع . هيدفع أحد الصبيان العاملين في ورشة للميكانيك لنجذتها فيمسك به بعض الرجال القائلين بيرة هي أقرب إلى الضعف منها إلى الحكمة .

- أتريد أن تدفع بنفسك إلى الهلاك . اتركها وشأنها إنها المسؤولة وحدها عن عيادها ؟

يتغلغل خوفهم في أصحافها ويجرحها أصواتهم المشرقة تشعر من جديد بحركتهم وهم ينفضون من حولها كعصافير صغيرة تطير عند أول هسيس تسمعه على الأرض لا فائدة من مقاومتهم . إنه يملك سلاحاً خطيراً ! يردد بعضهم باستسلام مقبض .

يزيد تحاذلهم في عيادها . تتفجّر بداخلها شراسة عيادها تحاول أن تحمل من أنظافرها الأخرى قوة تكافئ سكينه المتلاعب حول وجهها وتحركها في خفة حول باحثة عن منفذ

ماكانت تصوّر للحظة وهي تراه قادماً نحوها يصفر ويدندن ثم يتوقف قبالتها ليسألها بلطف إن كانت تعرف الطريق إلى نهج الأفخوان أن يعمد أثناء استفراقها لثوان في التفكير إلى انشغال قلابتها الذهبية واللؤذ بالفرار .

كان يسير على ناصية الشارع الذي تمر به ولم يكن أي شيء في مظهره يدعو إلى الريبة والحذر بل كانت هيته الأنيقة تبعث على الإحترام والطمأنينة وتوحي بيسر الحال

تذفها صغمة يده فتشعر كما لو أن عظام صدرها قد تخلخلت . تشلها الدهشة حين ثم لا تلبث أن تستيقظ من خدر الصدمة وتستدير نحوه صارخة يحنّ فلادني فلادني أيها اللص . يوقد الغضب قواها فتندفع نحوه تلاحقه في صراخها العصبي . يخرج الناس من الدكاكين والبوت وورشات الميكانيك الموجودة على ناصيتي الشارع ويتصبصون واقفين على طولهم يرقبون المشهد بلهول غريب

كانت أسرع مما كان يتصور ، فقد استطاعت في خطوات قليلة أن تقترب منه وتربك خطاه . وربما لم يضع في حسبانته أن امرأة يمكن أن تطارد لصاً بكل ذلك الإصرار .

أخذ يجري وفق خط متعرج . تخرج الشمس من مخبئها وتغط فوق الروس . يسقط شلال من ضوءها على مسحتة المتعركة فيبر لثمان قلابتها المنقوفة في حرص حول أصابعه الطويلة وقد تدلى منها ذلك اللوح الذهبي الصغير الذي رسم على أحد وجهيه رأس أسد ويرمز إلى برج زوجها بينمارسم على الوجه الثاني برج بابل العظيم الذي يرمز إلى وطنه .

كدت القلادة هدية زوجها لها ليلة زفافهما وهي كل ما جلب معه من ثروة لدى معادته للعراق إثر اندلاع الحرب فيه وقد أثر أن يحملها معه ، فربما احتاج إليها فيبعها شمس بحس يخون له العيش عدة أيام أخر وسط حصار عرف أنه لن ينتهي بسرعة وسهولة أما هي فعلى امتداد سني عمرها كانت تفقد باستمرار ما تملك من ذهب ولم تكن تحزن طويلاً لذلك أو تأبه بقيمة ما فقدت ولكنها هذه المرة أحسّت وكأن روحها قد انتزعت منها على حين عفلة .

تقترب من اللص وهي تركز على أسناتها . تمد يدها نحوه .



التفت حولها باحثة عن صاحب الصوت حملقت في
الوجه بيات.

ثم صرخت:

- أيها السليون المستلبون المستسلمون متى كانت المقاومة
تثير السخرية؟

قالت ذلك بحدة ووجع وكان العف صار يخرج من
لسانها ويهيم بجبروته على الرؤوس.

حطت وحيدة باتجاه بيت والديها الذي يقع عند نهاية
ذلك الشارع. أحست كما لو أن أوهاما ثقيلة قد سقطت
فجأة عن ذهنها. كانت تحاول أن تسير ببيات تحت الشمس
التي تخلصت من أحجية السحب وحطت بلهبيها على
الرؤوس وبدأت تنفخ حقدا الأعمى عليها.



ذلك الشارع شامسي. وتلك الأرض أروسي. منذ ثلاثين
عاما وأنا أنتفض مرءاهما وأقبل جلدي بأبطارها وأغضس دون
أذواء في وحلها.

ذلك التراب ترابي. حركته أصابعي الصنيرة وأنا طفلة
وركضت منهقة فوق كل شبر فيه وخططت على حياته مسيرة
حبي.

كانت حبيب لمصح والشعير ومزارع المحصر وأشجار
الزيتون ربّ الدب وعموها وكان ذلك الشارع أشبه بطريق
ولاءة صفة فثقت

عمدا فثقت عبي بأحد البيوت الواطئة التي تقع في
نهايته وجدت بعض الناس يسمونه "طريق دار العجايب"
والعص الآخر بشيرون إليه فالليل يتهيب "طريق القصر".
لأن في نهايته من الجهة المقابلة يقع قصر باردو حيث كان
يعمل أكثر جيراننا كحراس وخدم وطباخين للباي والأهراء
الأثراك وكبار العسكريين الفرنسيين من سكنوا تلك المنطقة
قبل الاستقلال.

كان ذلك الطريق يفتني كما لو أنه شريان يمتد إلى خارج
جسدي كنت ألق في صباياحت الصيف المنمشة أقرب من
فوق سطح بيتنا عيون الكون وهي تنضج رويدا رويدا وينبثق
منها ضوء الشمس. كان بريقها المنعكس على المقول أسرني
تلوح لي مروج السابل من بعيد كحورية شفرها انسابت
حاصلاتها الطويلة اللالئة على الأرض.

كنت أرهق سمعي للكون وأصغي لأصوات الحياة
وهي تتناوب الأودار: "دق حوافر الحيل، أزيز الجرارات،
خطوات العمال من جيراننا وهم يسرعون الخطى بعضهم
محدويون اليرت حيث يعمل قسم مهم في معاصر اليرتون
والبعض الآخر نحو طريق "دار العجايب" يختلط وقع
أقدامهم الغليظة على الأرض بأصواتهم المحملة بشحايا
صباحية منعشة وكانهم يريدون أن يصنعوا من محنتهم

تصل من خلاله إلى وجهه. تتمتم بتصميم في سرها * حتى
لو امتلك أسلحة الدنيا كلها فإني لن أتنازل عن قلادتي *.

يستدير فجأة نحوها. يحدق فيها للحظة بشفتين مزمومتين
تحد عن حقد دفين ترى وجهها للتو منعكسا في يوزي
عيبه الصراويل يردد بنظ وهو يكرّ على أسنانه البيضاء:
أيها العبيدة المتوحشة

يهاجتها بلكمات قوية يسدّها بوحشة لصدعها ووجهها
تصغده نوارها ويرلني حسدها غتة .. تنوأي لكرامته
فتسارخي قبضة يدها عن طرف قميصه وتسحرز أخيرا منها
يرفها ذلك الخنزير بقسوة أمام مرأى من جميع أولئك الناس
الذين قرص الخوف وجوههم وشل حركتهم. تدعكها قدماء
بعض ثم يلوذ بالفرار.

تعيد تجمع نفسها بسرعة وتنهض لتلاحقه من جديد وقد
تشعث شعرها وسال الدم من أنفها وتلوتكت ثيابها بالتراب
ركعت مل. قوتها وصرخت بألم محسّ: "قلادتي". ولكنه
كان في ذلك الوقت قد وصل إلى زميل له كان ينتظره على
دراجة نارية في متحف الشارع. صمد بخرقة وراءه فاطلقت
الدراجة تشق بهما حشود الناس وبدأ في تلك اللحظة كل
شيء وكأنه مديّر ومرسوم على نحو سبق.

حنت على ركبتيها وقد غارت قواعدها وطلعت صرختها
وصارت تكي بحرقه. اعترضها رعدة غوي لكرامته. تنمى إلى
سكان ذلك الشارع، لقد كان تغافل الحيزان أنسى من حده
ذلك الغريب عليها، فتذكّر وهي في غمرة مشاها ما قرأته عن
نبت افئدة التي اغتصبتها عدد من الشبان بأحد شوارع القاهرة
دون أن يتقدم أحد المارة لتجديتها. حيث كانوا يتابعون المشهد
وكانهم يشاهدون شريطا سينمائيًا مسلًا ومثيرا.

يركض بها الخيال إلى زمن مضى قامت فيه حرب
فروس بين قبيلتين دامت أربعين عاما من أجل ناقة ..
أحست بهانة الإنسان داخلها تحسرت بألم وتسرب القهر إلى
أصعافها. ينبثق فجأة أذان الظهر في الغشاء ويجاور صوت
المؤذن تنجيها فتسكب نبرة الطهر السكونية في روحها.

احتشد الناس من حولها وجعلوا يواسونها متحاشين
الإستخدام بنظرانها.

- نحن نأسف لما حصل.

- ما كان ينبغي أن تهوري وتحاطري نفسك.

- كيف ندعمن نحو هلاكك بكل ذلك الإصرار؟

- "دفعه بلاء، تعيش وتكسي أحسن منها".

- كان يجب أن نخفي ما نملكين ولا تظهره أبدا.

حدّثت بكبرياتها المظلمون في وجوه أولئك الناس

أحسّت أن جدرا أخرس يقف حاجزا بينهما. نهضت معرفة
بتراب المعركة. تنأى إليها صوت أحدهم يقول يهدوء كربة:

- بهدلت حالك، وجعلت نفسك مشازا للسحرة يا

للأس!

الزيتون المتينسة من كومة الحطب المحاذية لشجرة صنفاف كبيرة وتضعها في النار الملتبها أسفل الطابون ولا تلبث أن تصعد من جوفها سحابة من الدخان الأبيض محملة برائحة الحطب المحترق. أعمص عيني وأستشق مره صدي تلك الرائحة متشبه بمعاتي غامضة لمجدني في رأسي.

كيف تخونني تلك الرائحة؟

كيف تصمت الأرض وهي تشهد هزيمة أصحابها؟
هل تنفذ الخيانة إلى عمق الأرض؟

أيتها الأرض الطيبة كحضر دافع لماذا صمت وأنت ترين أصحابك البدو يرحلون الواحد تلو الآخر بعد أن ضغطت عليهم الحكومات وأجبرتهم على بيعك لها لتبني مكان مرج السبيل المعمرات وتبديل المصفاة بمحطة للترين وطريق " دار الحجاب " بشارع واسع يترصد فيه اللصوص بالمارة؟ هل تراك تتسعين لنفسك لأنهم لم يواصلوا المقاومة واستسلموا للجن ؟ أم تراك قد استسلمت بدورك وأنت تلمحين تلك الشاحات التي قدمت محملة بأطمان من مواد البناء ثم لم تلبث أن اختزنت صدورك الحفارات وطعنات أحشائك الخسنة بالحميد والإبست ففترت في صمت آخرس يعذب ذاكرتي؟

شغل الشرطي محرك المروحة الكهربائية ثم رمى نفسه على كرسي خشبي قديم وهو يقول متثاقلة:
- مامي أوصافه؟ هل تذكرتها؟
- إنه شاب في العشرين من عمره تقريبا برونزي البشرة معتدل القامة يميل قليلا إلى النحافة مع ارتفاع لأمت في مستوى العنبر.

قاطعها قاتلا وهو يفتح سجلا كبيرا في حين شرع مساعده في تثبيت الورقة بين طيات الآلة الكاتبة استعدادا لتسجيل مصدر الشرطة.

- أتنا بهذا الشكل ستقبض على ثلثي شبان العاصمة. من فضلك دشتني عن العلامات البارزة في هيشته يعني إن كان مثلا شائك الشعر أو يحمل وثما على رده أو يثق وجهه أثر سكين...

فكرت بعق ثم قالت بثقة:

- لا يا سيدي إنه لا يحمل آيا من العلامات التي ذكرتها.
- سيكون من الصعب علينا أن نشر على لص مثل هذه الأوصاف التي قدمتها. إننا نعرف كل لصوص الأحياء القريبة وليس هناك من يحمل تلك الملامح المترفة.
- لعلهم قدموا من حي بعيد. أعتقد أن اللصوص يغيثون باستمرار مواقع عملهم وأخطروهم من جعل مظهره أنيقا وصالحا.
- على كل حال سنحاول الإمساك بتلك العصابة وسنعيد

ونواياهم الطيبة درعا يقيهم المفاجآت القاسية التي قد يأتي بها النهار.

من ذلك الطريق كان يأتي عم مصطفى "الخلاص" يسبقه صوته الشجي المتعالي مع زنين جرس دراجته وكأنه يريد أن يوقف من تخلف من زيكته حتى لا تفوته ساعة توريح الحليب. من ذلك الطريق أيضا كانت تلوح في أيام فصل الصيف عرة العم صالح باع الثلج وكانت أشبه بصندوق مربع أزرق اللون يجبره حواد قوي يحدث وقع حوافره المحلوط برنين سلاسله المشدودة إلى العربة صحيحا في الحي فيخرج الناس من بيوتهم محملين بالأواني والسلال فيروهم بما يحتاجونه من قطع الثلج ويضع ما تآثر منها بأيدي الأطفال الممتدة في هرج نحوه فيسحبون بها فرحين وهم يمتصون ما بها العذب المتناثر بين أصابعهم الصغيرة ويمعجون كيف تلوب تلك القطع الصلبة من الزجاج يمثل تلك السرعة.

كما كثيرا ما نسير سريا من الأطفال نحو تلك الحفول. نشق ذلك الطريق الضيق نغذي نفوسنا التواد والحكايات الطريفة التي تتناوب قصصها على طول وكنت أرى أوراق الشجر ترتعش من حولها مرعا.

كان الفلاحون يسمعون لنا بالعبع في المساحات القارفة فينركض الأولاد خلف بعضهم البعض كحلمان يهضمون وتحلق البتات حول أزهار القرصية يلصقون بها كسوفين الصميرة ويمشون شعور بعضهم البعض بأرهم لافحون وشقائق النعمان...

وكثيرا ما يأتينا أولاد الفلاحين بغير " الطابون " ويزرعونه علينا بكرم سخفي فتلتهم بلهفة وهو ساعن وشهي وندهوهم للعب معنا.

كان يحلو لي أن أمدد على العشب اليابس أنف قطعا صميرة من خسر الطابون وأتناولها على مهل أو أن أنسلق شجرة حروب كبيرة وأجلس بين تلاويح أغصانها لأنامل عن بعد ييوتنا الفقيرة تحضفنها في حنو المزارع الخضراء. كنت أزل مسرعة كلما رأيت إحدى الرهايات تقطع الطريق على دراجتها نحو دير قديم يقع في ناحية من تلك الأرض ويطل على مزارع " موية " أترك رفاقي وأعدو بملة قوتي غير عانة سدادات أحي. تسعم الرهاية وقع حطواني الرأكضة في إثرها فتلتفت نحووي مبسمة في هدوء وتواصل سيرها في حين يشند تعمي ويشيق نفسي فأسقط على الأرض ويفطس أنفي في التراب.

في تلك البقعة التي شهدت هزمتي كانت تقع أرض العم محمود حيث كنت أذهب في صباحات أيام الأحاد مع أختي الكبرى ونحن محملتين بثقة ثقيلة بها أقراص من العجين أعدها أُمي منذ الفجر لتضهما زوجة العم محمود في " الطابون " حيث تحرك في دقائق قليلة إلى خبز شهي.
كانت أختي تنشغل بمساعدة المرأة الطيبة تتناول أعصاب

ومن ثمّ يسبحو الكلام

عبد الستار ناصر

مئات السنين " اهتزت أركان الكعبة " لكن القاتل يومها هو الذي يسقط فوق القتل . . فنزع وأفقاص وهلاهل مكبوتة، في الثالث عشر من مايس 1961 غازلته الحياة فجرا، مئات " النيكية " شاركتها صراخ الولادة، عجوز بضاء الشعر رمته إلى الصيف تحت سلالم خشبية من بيت آل-منذ عامين- إلى تسقوط، كلب الجيران جاء يلحس بقع الدم الممثلة فوق المخلين، لا إسم لهذا الطفل يرغم الساعات التي مرت بين الصمت والظلمة والجوع . . الأب الكبير "عبد الحر" دخل غرفة سوم وأغتمها عنه، كم هو مرعب أن يصحو المرء على كنهه ثم يشهق وفيه يريد أن يشرب الحليب؟ هناك قطعة من يصبح نزع بها "نموية" وهي تسأل عن صحة الجنين :
-إنه جميل بارك الله فيه .

وما إن تسالت أصابعها بنصف دينار تحت المخدة حتى سألت :

-هل أعطيتموه إسمًا؟

-غدا صباحا إن شاء الله .

لكن " العلوية " مطت شفتيها غضبا، وقبل أن تفتح باب البيت راحت تكرر مرتين :

-الولد إسمه معه، الولد (منذور) للرحمن .

من تلك الساعة، طلع الزئبق في البيت وصار " منذر " أول دعة مباحة تحت اللسان . . تحس بها أمه في الليل كما في النهار لا طريق أمامها غير أن تلبط الطريق للحر، ولا صوت في الخشجرة غير أن تطلق إسمه كمن تيكى . . بينما اختفى "عبد الحر" بخمرته وراء جدران الغرفة يحتسيها ويسأل نفسه :

-كيف جئت به إلى غابة المسعورين؟ ولماذا جئت عليه أن يبقى حيا بين هؤلاء؟

هاج بحر الناس وساج، احترق الأخضر يسمر اليابس، مع أن الحرب ما بدأت بعد، لكنها أنزلت.
من "علاوي الخلة" ليلا إلى "بابل" بعد منتصف الليل، ومنها ثانية إلى بغداد . . المسافة تكفي أن يشيع فيها من النوم مادام الإفلاس هو الذي يأمر وينهي، كم سنة مرت على تلك الطفولة الحرة؟

هازون الرشيد مسألة حظ، وثور الطاحونة سوء حظ، وما بينهما أو أمامهما، يحيي الزمن من باب إلى باب، ومن كرب إلى كرب أكبر . . ربيع شرقية وأمطار، ثم جدواهم من حالوب ويرد يتراكم فوق الروح كما التلال
هكذا الحال في الشتاء (رحمة من الله) لا يفهم أمورها إلا من ابتلي بصيف "العراق" شحم يسبح وليس من ملاك رحيم، لا عصفير تفتي ولا أحد في الطرقات، الحرب تقترب ولا يعلم غير الله متى ستنهمر؟ رمل وتراب واسمت يفرح منه الجحيم، إنها الحياة الكبرى بالنسبة لطفل يولد بين البراكين، الملائكة منذ أيام الحرب المرهونة غادرت البلاد وهي تعذر

-جئناكم عراة، أعطيناكم العثمائية والمجبة، وعدنا عراة كما جئنا، أرحمونا من عنايتكم، صحيح أننا لا نموت، لكن الحرب التي رأيناها فوق بيوتكم ذبحت إيماننا بالحياة .

الحرب المرهونة قتلت عشيرة من الملائكة، لا إيليس يرغمها على السجود، وليس من أحد يفهم أسرار موتها سوى طفل هنا- يوشك أن يفرق -أو طفل خليج هناك كاد أن يموت، أول مسرة في تاريخ الدنيا " يموت الملائكة في الحرب " !

سقط القاتل على القاتل واهتزت أركان المعنى، قبل منذ

**

الحرب تبدأ اليوم؟ الحرب ستأتي غدا؟

متى تبدأ البلى وتشتق السماء؟ إنها أول حرب في الكون لا تدري بها الشعوب ولا أحد يعلم ميعاتها سوى الكمبيوتر. . . حتى هذه الساعة لا يدري "منذر" من راح يقول :

"ربما كان هذا الطفل هو السبب في انقلاب الزورق، وإلا بالله عليكم كيف يموت "البلاء جعفر" والمعلم حسون والشيخ سالم أبو الحيتان ولا يبقى منهم غير هذا الـ...؟" استغفر الله.

وبرغم السوات الطوال التي مرت والتي سحبت "عبد الحر" إلى القبرة في الثالث عشر من ماي- أيضا- لكن الكلمات التي رماها عليه ذلك الصوت المجهول مازالت تصفع نبض قلبه وترمي إلى حالة من الحسرة والجزع لا يملك أيما نجاة منها.

هذه القبر يمشي معه ليلة بعد ليلة. . . أترأى يدفع ثمن الذنوب التي ألقوها بطفولته : إنه كان السبب وراء موت البقاء جعفر والمعلم حسون وسالم أبو الحيتان؟ في وجه اليتيمة عاب القبر. . . والحروب أرادت أن تفرح بالنصر، لكن جرى ما جرى هناك يد عنيفة كانت تمسك به وترفعه بقوة نحو جرف الشاطيء البعيد. . . أجل، إنه يتذكر ماجرى، ثمة أكثر من "يد" رحيمة أرادت له النجاة من ذاك المصير الرهيب. . . لم يكن يومها غير قطعة لحم وزنها أقل من شبح الموت. . . ربما أنقذه المعلم حسون أو الشيخ سالم أبو الحيتان، أجل، صار منذر أسطورة أهل "التنومة" وهم أول من أطلق عليه تلك التسمية المخفية، طبعاً من العيب على منذر أن يشطب على جعفر البلاء الذي كان أول من ابتسم له وهو يصعد إلى زورقه -يلاش- في تلك الساعة من الليل، بينما الأسماك تتحرك عند سطح "الشط" تسامر القمر الكبير الذي يسقط فوق المياه وهم في طريقهم إلى الفراش بعد آخر (نقطة) من صوب العشار إلى بقية الشعاب البصراوية الناعسة.

منذر عبد الحر عاش غريباً برغم اختراقه العاصمة معصورا من تلال الحروب وسفوحها، مسكونا بالخوف من الشظايا والأصدقاء. . . هل كانت الحرب قد بدأت فعلا؟ من علم جاء سهوا بهذا الحرامي الرسيم وأعطاه الأمانة؟ من علم الحكمة للحاكم، ومن فرض على الصالح الأمين نهب ما تبقى من الطفولة والمحرمات والنفاس؟.

تحت قصف الصواريخ، انحسر الظالم والمظلوم، صار الأعمى والأطرش والفرحان بلامح واحدة، لا فرق بين غني وفقير، لا فرق بين داعر وطاهر، لا فرق بين جائع وشبعان، فأت أوان الندم على الجمال الذي كان والخير الذي انقطع، فأت أوان الحسرة على جبال الرز والسكر والشاي التي اضطرت إلى وديان وسفوح وحفر.

-الليلة سأشرب كل ما تبقى في البيت من عرق الشمال، مادام هذا الطفل الوقع الجميل جاء "مختونا" بفعل الشياطين.

كاد "عبد الحر" أن يتحرر من الحياة فعلا، وهو يضرب كاسه بالحيطان ويصرخ :

-في صحة صحتي أنا.

لم يصدق أبناء المحلة أن هذا الألب المخبور ما يزال حيا-حتى صباح الخميس- برغم أنه (بلغ) الحجرة دون ماء وبلا حمص أو لينة أو طعام. . . ماذا حل يومها بالوالد والمولود، بالساحر والمسحور؟ ماذا جرى للمقاسم تحت سقف الخسارات وماذا حل بالراكب الوحيد في الزورق المعبوط؟ الحرب هي التي صنعت تاريخ الهجرة والنشأة والقاء والجزع وتاريخ هذا المرض الذي لا اسم له.

-في صحة عبد الحر.

المركبات في الليل لا تسأل عن زياتها أبدا، وأغنيات الطريق البلهاء تشطب (المخ) وتضرب الرأس، ولن يبقى من قصائد "منذر" غير بيت لقيط عد الفجر ولا شيء في الحقيقة سوى كلام "مخلوط" بالنعاس سيتهي في أقرب مقهى. . . هذا يتكرر وليس من أحد يدري بأسرار هذا الرجل السامق مثل النخيل، يكفي أنه تخلف من الموت غرقا ذات عام في أرباب البصرة الحزينة، كان في السادسة من العمر، لكن الذكرة تسابقه ويرفض أن تسبقه إلى النسيان، لهذا سيقى منذر عبد الحر عن تلك الحالة المسحوقة من الفرح (إنه ما يزال حيا وإن كل يوم يجيء هو فاتن نعمة من السماء).

كيف تنخلص من أمواج الشط، هو التائم المهمل الذي لا يدري به أحد؟ كان الزورق الخشبي العتيق قد انقلب فعلا، والشط عميق، وما كان يصرف العوم أبدا، لكنه رأى نفسه فوق تل من الرمال الصخرية، يسمع فوق رأسه من يكرر :

-هذه معجزة من الله حقا، انظروا، يموت الكبار وينجو هذا الصغير البائس.

هل تراها بدأت؟

إنسانيته ولا يعرف إسم التي تنام تحت شهيته وتصرخ خلف زفيره المخبول؟ الحرب يمكنها أن تفعل المستحيل، فقد اتسكب الإبريق على الزنديق ولاذ الجبار بالفراق ولم يعد في الزقاق غير السراق، صارت بغداد محض خراب تقع على أطرافها الأفعى وينقع الغراب..

التنم الأبدى وحده الذي يعرف أن الليالي لا تتشابه إطلاقاً، منذ إنسان العصر الحجري حتى الإنسان الذي (قد) من حجر.. إنه برغم اهتزاز غير المرات وأشارات المرور، يدري في قرارة النفس، إنه سيهدأ ذات يوم على فراش من حرير ونساء من حرير، وستهطل عليه الدنانير ذات الرصافة وذات البصرة وذات الكرخ، وإن الطريق إلى "بابل" ليس سوى محطة في الذاكرة حالها حال ماجرى مع "يونسيس أرسطو طالس" قبل أن يريح نصف الدنيا بين يديه.

هكذا سيأتي نصيب الفقراء، مرة واحدة وينفجر البركان للفقير (كان منظر قد سمع انفجاراً أيقظه من النوم فعلاً).. إذ به أمام مركبة "محروسة بسمع الدجيل" طار إطارها وتناثر ركامها وانتقلت على تلال صغيرة بعيداً عن الطريق واستقرت هناك على طول الطريق رهييب وشظايا زجاج.. ذلك ما أعطى الركاب "مخبرة" من القوة البوح بما في النفوس..

-السرعة هي السبب، البلاء والشر كله من السرعة باتاس.

-الله يستر.

ثم نظر أحدهم إلى السائق بكثير من الحوف والغضب:

-أخي، الله يخليك، سئ على مهلك، لا نريد أن نموت الليلة.

كان هناك من راح يقرأ مؤخرة المركبة المتكوية "حبيبة جسام محروسة سيع الدجيل" ثم التفت إلى الركاب صاحتاً:

-ولا "سيع" واحد طلع منهم.

هل جن هذا الرجل الذي مازال يركض خلف الذئاب والغزلان ومؤخرات المركبات الكبيرة؟ الحرب لها نكهة الدموع والعرق الزحلاوي يباع في كل شبر من المدينة، كأس واحدة تكفي، والرب قريب من العباد..

هل تراها بدأت هذه الحرب التي ينتظرون؟

اللائكة ولّت وعافت الدنيا وما فيها، لكن الرب عزيز رحيم، لماذا يركض منظر عبد الحر خلف القصاصات والنساء والمركبات؟ أي مؤخرة أجمل؟ "سيارتي أحلى من البغلاوة"

لا يدري -وقد جاء بغداد عشية ليل الصواريخ- كم ليلة فارق فيها الفراش؟ كم ساعة راح يسأل خلفها عن حقيقة إسمه وأحلامه وأكاذيبه التي أشعلت مخبرات رأسه، فما نفعت معها غير "وظيفة" صغيرة في قسم التصحيح: قل ولا تقل، أكتب الكلام هكذا ولا تكتبه كما جاء به العبقري الحالم فوق قصور الغباء.

من الجسريدة- وقد أغلقت أبوابها ليلاً- إلى كراج الحلة فوراً، ينام ثمة في المطر أو ينام في السطر الأخير من حافلة "الريم" العملاقة، بأجرة فقيرة وميجارة واحدة أكثر فقراً.. ليودع بها نحو بغداد ثابته عند الرامعة فجراً على أمل مصحك في الروح: أن العالم يمكنه أن يتغير.. قسماً يتغير العالم، وما تغير منظر.



أستان وضفادع، بشر وعبداء، ربما تحت الشاي مايزيد على كمية المسموح به من الشر والعتير، كل ركاب الريم يعرفون هذا النائم الأبدى، يقطعون الليل في الضحك على مؤخرات المركبات التي تقطع المسافة بين بغداد ورأس الحلة، تلك الشاحنة "محجوبة عبود المحفل" تهبط الطريق لخلل "الكروخية الحلوة المحروسة".. كلامهما تسابق "دخيلك بالعباس" بينما النائم الذي دفع الأجرة ذهاباً وإياباً يكسفي بنظرة واحدة إلى نمط الركاب، وبعدها سيقدر شكل الليلة أو محتواها.. إنه -كما في أيام الصبا- خير من يراوغ أمام الحياة وينزع منها فتيل الدفشة، يمكنه احتواء اللعبة وخداع اللاعبين "لا ينبغي الندم على كرة القدم التي عافها يوم جاء الشعر إليه".. صحيح أنه خسر مايكفي لكن الحياة في "الريم" لها طعمها الغرائبي المخلوط بشيء من السحر وانتظار العجب.

وما تكرر تلك الليلة الربانية التي أخذته فيها "إحداهم" إلى بيتها عند ذيل "الحلة" ليقطع بقية الليل في أحضانها ويهتز حتى الصباح فوق طعم الأمانس والكشمش والمور (على عتاد الريم أحب التويوتا).. يضحك معها على مؤخرة من أجمل ما كتب التجانين والشعراء

في أول الصباح نزلت عليه القصيدة:

"لا الزمن ولا الأنهار يمكن أن يعودا إلى الوراء"

ماذا كان إسمها، تلك السيدة التي اختفت ملامحها وراء اللحم المكتنز؟ غريب أنه عاش واحد من أحلى ليالي

"محروسة آل البيت" عند نهاية الطابور، إذ فرّ سائقها من مقرّ الضغط التي جاءت تأخذها إلى سبيل المعارك.
صارت المؤخرات مقدّمة جدا، لا سلطة لشروطي المرور عليها، ذلك أن المركبات جميعها تقضي إلى الجنوب، إلى العمارة والبصرة والشرطة وهي تحمل الجنود الفقراء وتعود ب... الصدى.

••

- هل رأيتموه في المفهى؟

- إنه يجلس خلف الزجاج و... يقرأ.

أجل، منذ انتهت الحرب ولا شيء يشير هذا المقاتل الجميل سوى ما يكتبه السواق على مؤخرات مركباتهم الجميلة: "حبيبتى شيخ، وأنا الراكب الوحيد" وهناك "محروسة العباس حلوة وسريعة... يضحك عفوا من زمن القصائد العظيمة التي سيأتي من يحمّيها ويحرس مؤخراتها كما تحرس الشاحات المحملة بالجنود.

ما بين ثور الطاحونة وهارون الرشيد، غريب رفيع جدا. كلاهما يأتي سيرا إلى المكان الذي سيموت فيه، وسيبقى سيرا في طريق المكان الذي صار خاضعا إليه... ولعل منذ عهد الخضر قد اختلف - يوم سرحوه من الحرب في الثالث عشر من ماي - إنفاذا عاد بحساجة إلى أن يصبح "هارون الرشيد" لكن، من يضمن له، أن يتخلص من شراك "الطاحونة" التي يرب بها كل يوم؟

لكن المؤخرة التي يسافر فيها مساء كل يوم إلى الحلة كانت أحمى، فقد كتبوا عليها "الريم تمسح التماسيح ادفع الأجرة واستريح" .. وهل يستريح "المنذور" إلا ساعة الخلاص من الدرد؟ إنها الحرب... كل شيء يقول ذلك:

نباح الكلاب، صافرات الإنذار، الهلع الذي يملك الرقاب، اختلط الخبايل بالنابل، الأهوج بالأعرج والضابط بالحابط... طرف هنا وكثرة لحم هناك، امتزج البسقطن بالنعسان وتام الرصاص ما بين الأحضان وبين الأكفان، لم يبق من الطمأنينة غير ذكرى، بعد أن ساح الراح في العروق، واندلق الشروق في مجرى الغروب.

هي الحرب ثانية، ولا أثر للحلة من خلف التلة، لا أحد من الجيش الجراد يعلم ساحل في باب المزاد، تخلت الأعظمية عن الكاظمية، وانتقلت جبال البطيخ على مرمى شبر من "باب الشيخ"، كانت الحرب قد بدأت فعلا، ثمة من ذهب إلى اللحد من المهذورا وما رأى الكوارث والجوع والمهالك، ومنهم من انتظر حتى... انفجر، كان "منذر عبد الحر" قد تحرر من إدسا أبيه، وصار على أن يرى السلم تشتعل وهو يتسم باكيا... ذلك يعني أنه أصبح "مجنون" في الحرب شاء ذلك أم أبى، صار "كراخ العسلاوي" يبعج بالفقراء المسلحين وأبناء الواوي، المركبات تكسب على مؤخراتها كلاما لا يشبه الكلام القديم، فهذه "بنت الفيلق السايح" وتلك "عزيزة ماشية للحرب" بينما تختفي

إسحاق أزيصوف

ترجمة : حشاد الزموري

الشاعر الخالد

- أي نعم، قال البروفيسور "بيناس وكش"، أستطيع إرجاع أرواح المشاهير.

كان ثَمَلاً لبعض الشيء وإلا لما تفسّره مثل ذلك القول. ولكن أليس طبعياً أن يسكر الإنسان قليلاً ليلة رأس السنة؟

سوى سكوت روبرتسن، المعيد الشاب في قسم الإحصائية نظارته والتي نظرة إلى اليمين والשמك للتأكد من أن لا أحد كان نصت

- حقيقةً دكتور وكش؟

-تماماً. وليس فقط الأرواح. أستطيع إرجاع أجسادهم. - ما كنت أعتقد أن ذلك ممكن. قال "روبرتسن" سنرة نهكم خمي

-ولم، هلاً أخبرني؟ إنه مجرد مشكل نقل زمني. -الارتحال في الزمن، أذلك ما تعني؟ ولكن ذلك شيء خارق للعادة.

- ليس عندما نعرف التقنية الضرورية.

-ولكن كيف تقوم بذلك دكتور وكش؟

- هل تعتقد أنني سأخبرك بذلك؟ سأل العالم الفيزيائي في حديّة. وبغظة تائهة بحث عن كأس أخرى ولما لم يجدها واصل

- لقد قمت بإرجاع البعض منهم: أرخميدس، نيوتن، غاليلي... المساكين

-ألم يعجبهم ذلك؟ كنت أعتقد أنهم ربّما كانوا سيبهرون بالعلم الحديث.

أجاب روبرتسن الذي بدأت المحادثة تتمعه.

-أوه... فيما يخصّ الانهيار لقد انهبروا فعلاً، وبشكل خاص أرخميدس لما شرحت له البعض من أسس علومنا بفضل مبادئ اللغة الإغريقية التي أسرعتم تعلمها، كنت أنصبر أنّه مسيحين من الفرح والغبطة ولكن لم يكن الأمر كذلك أبد.

-وكيف يمكن تفسير ذلك؟

بقوة ثقافية، ذلك كلّ ما في الأمر.

أولئك الأشخاص لم يكونوا قادرين على التأقلم مع طريقة حياتنا. كان لديهم شعور رهيب بالعزلة وكانوا يحسّون بالخوف. لقد اضطرت لإعادة إرسالهم من حيث أنوا.

شيء مؤسف فعلاً!

-أي نعم. إنهم عقول عظيمة الذكاء ولكن ليس لديهم أقلّ قدر من المرونة. عقول ليست كونيّة. فحاولت إذن مع شكبير.

- ماذا! صرخ روبرتسن.

كان ذلك قريباً من دائرة اهتمامه الشخصي.

-لا تصرخ هكذا أيها الفتى- قال ولش مؤمخاً- هذا سوء أدب

-قمت بإرجاع شكبير، أذلك ماقلت؟

-بالضبط. كنت في حاجة لشخص يملك ذكاء كونيّاً. شخص لديه معرفة كافية بالبشر ليستطيع الحياة بينهم على بعد قرون من زمته.

كان شكسبير الرّجل الذي أحتاج إليه. واحتفظت بأوتوغراف منه على سبيل التذكّار.

-أهو معك الآن؟ سأل روبرتسن وقد جحظت عيناه

- نعم هنا- وفشّ جيوبه الواحد بعد الآخر- آه، هذا هو

يا للطلاب المسكين لقد اشتغل وذاكر كالوحش .

-رسمت "وليم شكسبير" ضمن طلاب درس التأهيل الذي ألقته ؟ غنم روبرتسن .

كانت تلك الفكرة ، حتى وإن صدرت عن هذيان سكّير ، نذله . وماذا إن لم يكن هذا مخمور ؟ الآن بدا له أنه يذكر شخصا أصلياً يتكلم بقرابة .

-لم أرسمه باسمه الحقيقي طبعاً - واصل الدكتور "ولس" . ولكن في كلّ الحالات ، كان ذلك خطأ .. خطأ ضخماً .

المعجز المسكين !

كان عالم الفيزياء قد استحوذ على الكأس . وتأملها وهو يهز رأسه .

-أي خطأ؟ ماذا حدث؟

-أجبرت على إعادة إرساله الى ستة ألف وستمئة قال ولطش مفتاعاً . ألا تعتقد أنه ثمة حدود للإهانات التي يمكن أن يتحمّلها الإنسان ؟

-عن أي إهانات تتكلم؟

-أخرج الدكتور ولش كاسه دفعة واحدة . "يا أيتها الأبله الأتيل ، لقد أسقطته في الإمتحان ، ذلك كل شيء"

مكان الماء الوفير

لن نذهب أبداً الى الفضاء الخارجي ، بل وأكثر من ذلك لن يأتي الى الأرض أي كائن فضائي .. ليس بعد الآن على الأقل . وليس ذلك لجرعة تشالام . ففي الواقع السفر في الفضاء ممكن جداً . لقد جاءت كائنات فضائية لزيارتنا -إنني أتحدث عمداً أعرف . هناك سفن فضائية تجوب الفضاء ، ولعلها تقوم برحلات مكوكية متواصلة بين آلاف الكواكب ولكننا لن نلتحق بها أبداً . وأنا أتحدث من موقع يسمح لي بمعرفة ذلك أيضاً . والسبب بكل بساطة خطأ بسيط .

في الحقيقة كان يارت كيمرون المسؤول عن ذلك الخطأ . ويجب أن أوضح لكم من هو كيمرون إنه عمدة "توين غلش" ، إيداهو .. وأنا ناذيه .

بارت كيمرون شخص حاد الطبع ، انفعالي وحده الطبع تلك تبلغ أوجها عند تحريره لإعلان الضرائب . يجب أن

ومدّ الى الأستاذ المعيد بطاقة صغيرة . على أحد وجوها يمكن قراءة : " مواد حديثة عامة ، كلاين وأبناؤه " وعلى الآخر خريشة لإسم ولقب "وليم شكسبير" وسيطرت فكرة مجنونة على روبرتسن .

-كيف كان شكله؟

-على كلّ حال هو لا يشبه رسومه . كان أصلياً وله شاربين فظيعان . وكان يتكلم بلكنة إقليمية رهيبة . وطبعاً بلدت ما في وسعي لأجعله يشعر بالارتياح . أخرته كم نحن معجبون بأعماله التي يتواصل بإخراجها على المسارح . في الواقع ، قلت له إننا نعتقد أنها أكبر روائع الأدب الإنجليزي بل وحتى روائع الأدب الكوني .

-عظيم ، عظيم . قال روبرتسن موافقاً ، منقطع الأنفاس . -قلت له إن مجلدات كاملة من التعاليم والشرح كتبت حول مسرحياته وطبعها ورغب في الإطلاع على أحدها . وحليت له نسخة من المكتبة .

... إذا .. ؟

-أره . لقد شُغف بالامر . وجد طبع بعض اعتيادات فيما يخص اللغة الحالية وأحدث ما يجد لثني يستهانه ولكنني أعنته على تجاوزها . التمس ! لا اعتقد أنّا كان يتصور أن يعامل تلك المعاملة . لم يتوقف عن ترديد : "يا إلهي! عما الذي يمكن أن نجعل الكلمات تقوله على مدى خمسة قرون . يمكن والله ، إنزال طوفان من المطر من عرقه مبتلة!"

-لا يمكن أن يكون شكسبير قد قال ذلك!

-ولم؟ كان يكتب مسرحياته بأكبر سرعة ممكنة! حسب ما قال كان مرتبطاً بأجال معينة . لم تتطلب كتابة هاملت أكثر من ستة شهور . كان موضوعاً قديماً . ولم يتم إلا بصلته .

-ذلك ما يُفعل بالمرأيا والماناثير . إنها تُصقل ... لا غير - قال أستاذ الإنجليزية ساخطاً مهملاً مقاطعة كلامه ، واصل الفيزيائي وقد لحظ كأساً مليئة تركت على منضدة البار محاولاً سحبها إليه .

- قلت للشاعر الخالد أنه هناك دروساً ومحاضرات تلقى في الجامعة حول شكسبير .

-تماماً ، أنا نفسي أدرّسه .

-أعلم ذلك . وقد رسمته ليتابع درس المساء الذي تلقاه . لم أر أبداً شخصاً في مثل تشوقه لمعرفة كيف ستقنيه أجيال المستقبل .

الضرائب إلى درجة أنه لم ترسم على وجهه حتى إسماعه خفية.
- هل من خدمة أيها السادة؟

سألها وهو يضرب بأصابعه على استماراته ليجعلهما يفهمان بوضوح أنه لا يملك كثيرا من الوقت لينحه إياهما.
تقدم أحد الزائرين خطوة إلى الأمام وقال :
-لقد قمنا بمراقبة جماعتكم فترة طويلة .

كان يلفظ كل كلمة باعتناء مباحدا بين المقاطع .

-جماعتي؟ ليس لي إلا زوجتي . ماذا فعلت؟

-لقد اخترنا هذه البدلة لإسماعه الإتصال الأول لأنها
معروفة وهاذا - أكمل الرجل ذو البدلة- نحن نعلم أنك
القائد .

-أنا العملة إن كان ذلك ما تقصد إذن بين ما تريد، ما
الذي حدث؟

-لقد اتخذنا أسلوب لباسكم وهياتكم الجسدية أيضا .

فأعزأ أسلوب لباسي؟

وهما كانت تلك المرة الأولى التي يلاحظ فيها هيئة
مخاطب.

فأعزأ على كل حال لباس الطبقة السائدة عندهم .

وتعزأ أيضا لحكمكم .

من الواضح أن ذلك أشرق في ذهن كيمرون .

-فأنتم أجناب إذا؟

لم يكن يضمر الكثير من الحب للأجناب، إذ لم يعرف
منهم أحدا في الحياة المدنية، ولكنه كان يحاول ألا يكون
متعصبا .

-أجناب؟ أجناب رجل الصحن - فعلا نحن قادمون من

المكان المثلث باليه الذي تسمنه فينوس .

(كنت تحديدا أحاول تعبئة قواي لأحرك جفوني ولكن
إعلامه ذلك يحد محاولاتي . لقد رأيت الصحن الطائر . رأيته
وهو يهبط . كنت مجبرا على تصديق ما يقول !

هؤلاء الرجال - أو الكائنات- قدموا من فينوس .)

ولكن ذلك لم يؤثر في كيمرون .

-هكذا إذا، أنتم الآن في الولايات المتحدة الأمريكية، هنا
الجميع متساوون في الحقوق بصرف النظر عن العرق والديانة
واللون أو الجنسية . أنا تحت أمركم هل من خدمة أسديها
لكم؟

-نود أن يقع اتخاذ بعض التدابير حالا حتى يتم استدعاء
الأشخاص الهامين في ولاياتكم المتحدة، كما تسفونها، إلى

أوضح أنه إلى جانب وظيفته كمعلم فهو يدير المغازة الكبرى
التي يملكها وله أسهم في قطيع عرفان وهو أيضا مراقب
الأوزان والمقاسات وله جرابية إعاقة حورية (تتشوه في الركبة)
وأشياء أخرى من ذلك القبيل .

وطبعاً يمكن ألا يكون الأمر ذا خطورة لو استعان بأحد
موظفي تحصيل الضرائب . ولكنه كان يصبر على القيام
بالحسابات بنفسه وكان ذلك يعكر مزاجه إلى أقصى
الحدود . ما أن يقترب يوم الرابع عشر من أفريل المشؤوم،
حتى يتعذر الإشتراب منه . لذلك فموسف جدا أن يكون
هبوط الصحن الفضائي قد وقع في الرابع عشر من أفريل .

رأته يسط على الأرض . كنت في مكتب العملة جالسا
موليا الجدار ظهري، أشاهد النجوم من النافذة . كنت أتكاسل
عن الغوص مجددا في قراءة مجلة بين يدي وأتساءل عما
يجدر بي أن أفعل :

الذهاب إلى النوم أو مواصلة الإستماع إلى كيمرون وهو
يلقي بترائيل الشاشم معيدا حساب جداول الأرقام للمرة
السابعة والعشرين بعد المائة .

لأول وهلة اعتقدت أنه نيزك ولكن الدليل اللاحق أنتم لي

أصبح مردودجا مثل آثار غارات الإنسداد التي سرقتها
الصواريخ . وهوى الشيء في هله دون إحصار ولا صوت .
ربما أحدثت رفة ميتة وهي تسقط أكثر ارتعاش في الهواء .
ولأحدث التحامها بالأرض أكثر دويًا، وخرج منه رجلان .
لم أكن قادرا على التفوه بكلمة واحدة ولا على القيام بحركة
ولا على إصدار أبسط غمغمة ولا حتى مد يدي بل ولا حتى
فرك عيني . كنت جامدا كالصخر .

ماذا عن كيمرون؟ لم يرفع رأسه مرة واحدة . طرق الباب
الذي لم يكن مغلقا تماما . ثم فتح ودخل الرجلان لو لم
أكن قد رأيت الصحن الطائر في الخرح لتوهضت أيهما رجلا
من المدنية . كانا بلسان دلة رمادية فاتحة ، وتمبصا أيضا
وربطة عنق كسائية وأحذية سوداء . وكانت قبعتهم سوداء
أيضا . كانت بشرتهم داكنة وسعرهم مجعد ، وعيونهم لورية
وكانت قامتهم حوالي متر وخمسة وسبعين مستمترا تبدو
عليهم الجدية وكانا شديدي التشابه .

يا إلهي كم كنت خائفا!

ولكن كيمرون إكتفى بأن رفع رأسه لما فتح الباب وقطب
حاجبيه . اعتقد أنه في ظرف عادي كان سيتلوى ضحكا وهو يرى
شخصين تلك الهيئة في توين غلشن ولكنه كان منهمكا في

إذ أنصت إليهما بعكس كيرون الذي كان معكّر الذهن بسبب إعلان المدائيل. وكنت كمن يقرأ أفكارهم.

أنهمون قصدي؟ كنت أعلم أنّ سياجا سوف يقام حول الأرض كالذي يقام حول الحضائر. سياج يمنعنا من مغادرتها ويمنع الآخرين من القدوم.

كنت أعلم ذلك.
لما اختفيا استعدت قدرتي على التطق ولكن مات الأوان. صرخت:

-ولكن بحق السماء، كيرون إنهم قادمون من الفضاء!
لماذا طردتهم؟
-من الفضاء؟

نظر إليّ مليّا بأعين محدقة. وصرخت:
-انظر

لا أدري كيف كنت قادرا على ذلك، فهو يزن أكثر مني بعضا أرباطا ولكنني أسكته من ياقته وجبرته الى النافذة حتى تأثرت أزرار قميصه. كان تحت وقع المفاجأة فلم يد مقاومة تذكر، ولما استعاد وعيه ليفكر في الإنقراض علي شاهد ما كان يجري بالخارج وانحسرت أنفاسه. كان الرجلان يصعدان الى الصحن الثاني ذلك الصحن الضخم المذكر الرابض هناك حوحي الفوة. ثم ألقع ارتفع خفيضا كالريشة. وانبعث من جنبه الشعاع برتقالي ازداد كثافة كلما تقلص حجم الآلة، ثم من جديد لم يعد إلا نيزكا اختفى بعيدا.

-لماذا رفضتم أيها العمدة؟ قلت مستعجبا - كان من الضروري أن يلتقوا بالرئيس والآن لن يعودا أبدا.

-ظننتهم أجانب - أجاب كيرون - قالوا إنهم اضطروا الى تعلم لغتنا وكانت طريقة كلامهم غريبة.

- أجاب: سأذكرك بذلك.

- لقد قالوا إنهم كذلك فعلا، وكانوا يشبهون الإيطاليين. ظننتهم من إيطاليا.

- من أين لهم أن يكونوا إيطاليين لقد يتّوا أنهم أتوا من كوكب فينوس. لقد سمعتهم يقولون ذلك

-كوكب فينوس.

استدارت عيناه تماما

-لقد أعلموا ذلك. كانوا يسمونها "حيث الماء الكثير" أو شيء من هذا القبيل. هناك الكثير من الماء فوق فينوس ألا تعلم ذلك.

ولكن لم يكن الأمر إلا خطأ. هل تهمون ؟

هنا للشروع في مناقشة اتفاق دخول شعبكم في منظمتنا الكبرى.

بدأ الإحمرار يعلو حدود كيرون...

-دخول شعبنا في منظمتكم أنتم ؟

السا نسمي بعد للأمام المتحددة ولما لا أدري من أشياء أخرى أيضا؟ وتريدون أن آتي بالرئيس الى هنا هه؟ الى توين غلش؟ تريدون أن أرسل إليه برقية في ذلك المعنى خصيصا.

نظر إليّ كمن يبحث عن ابتسامة ولكنني ما كنت حتى لأسقط أرضا لو جذب من تحتي المقعد.

-إن أسرعتم يكون ذلك جيدا.

أجاب رجل الصحن الطائر.

-والكونفرس، ألا تريدونه هو الآخر؟ مع المحكمة العليا ربّما؟

-إن كانت تلك الهيئات تستطيع تقديم المون أيها العمدة.

أنا ذلك ثم يتمالك كيرون نفسه.

ضرب بجمعه فوق استمارة الضراب وبدأ يصرخ:

-إذن، لا تعتمدوا على عون مني أنا إلا وقتي في الحقيقة مع مهرجين أتون للمزاح خصوصا لما يكونوا في الأجانب

إن لم نصرقوا وبسرعة فأسحبكم من أحل الاعتداء على هدوء النظام العام ولي أعلي سبيلكم بعد وقت قصير.

-تريد أن نرحل؟

سأل الرجل القادم من فينوس.

-حالا وفورا! أدخلوا المكان، عودوا من حيث أتيتهم ولا تفسدوا أرجلكم هنا ثانية أبدا. لا أريد أن أراكم مرة أخرى في هذه النواحي، لا أنا ولا أحد غيري.

تبادل الزائران نظرة وبدت على وجهيهما تكتيرة صغيرة وأخيرا قال الناطق الرسمي:

-أقرا في ذهنكم أن لديكم رغبة قوية في البقاء وحدكم وليس من عادتنا أن نفرض أنفسنا ولا أن نفرض منظمتنا على الذين لا يرغبون في إقامة علاقات معنا أو معنا.

سنحترم عزلتكم. سننسحب حالا ولن نعود أبدا. سيعلم أن عالككم منطقة ممنوعة. لن يأتيه أحد ولن تجبروا على السفر

مه.

-لم أعد أحتمل هذه المزحة السخيفة. سأعده الى ثلاثة... استدار الرجلان ثم خرجا. كنت أعلم أنهما لم

يقولا إلا الحقيقة.

-ان هذه القنابل حكم موت الإنسان. لا يبدو أننا قادرون على إدراك ذلك - أشار فينشزو بذقته الى القاعة :
أنظر إليهم أنهم متهيجون ومتأثرون ولكن ليسوا خائفين .
- إنهم يعلمون الخطر . أجاب الصحفي . هم خائفون أيضا .

- ليس بما فيه الكفاية . رأيت أشخاصا في جزيرة يشاهدون امحار قبيلة هيدروجينية في قاع حفرة ثم يذهبون الى بيوتهم وينامون في كامل الاطمئنان . هكذا هم البشر . منذ مئات السنين يعلن الوعاظ قدوم نار الجحيم ولكن ذلك لا يؤثر فيهم فعلا .

-نار الجحيم . هل أنت مؤمن ؟
-ما رأيت يوم أمس هو نار الجحيم ، قنبلة ذرية تفجر هي نار الجحيم حرقا دون مجاز .

يشعر هورنر بأنه لم يعد يحتمل . فنهض وغير مكانه . ولكنه نظر الى المشاهدين بشيء من عدم الاثراح - أكان في القاعة من يشعر بالذوق أو يلقفه لهب الجحيم ؟ لم يكن ذلك انتباهه .

اطلعت على الأنوار وبدأ العرض فبدت قاعدة الإشعال على الشاشة . الجحيم مشعل متوتر . ظهرت نقطة مضبوطة في قمة الرح الملك ثم شرارة مهرة اتسعت متكاسلة في بطن مرسله شواطئنا وهناك مستعدة شكلا بيضاويا بينما تغشاها ظلال متواترة . وسمعت صرخة منكمة ثم صرخات أخرى .

وانبثقت هبسات مبجوحة تبعها صمت ثقيل . استنشق هورنر رائحة الخوف كان في فمه طعم الرعب وأحسن بدمعه يتجمد في عروقه . بقيت كرة النار البيضاء المحفوفة بأذرع خطيرة طافية ساكنة لحظة قبل أن تسحق الى كرة مبهرة ودون تضاريس . ولكن خلال برهة الجسود الهاربة تلك شوهة تكون رسم يقنعين فاكنتين مكان العيون على كرة النار ، ثم خطان سوداوان كما الحاجبين ، ثم مثلث حيث نبت الشعر ، وهم شتاي في طريقه يهتر بصحك مستهزئ في توخش داخل اللهب المحترق . . . وأيضا قرنين ناتئين .

سوء تفاهم أحمق . من نوع الأخطاء التي يمكن أن يرتكبها أي شخص . إلا أنه ابتداء من الآن ، ستمنع الأرض من الرحلات بين الكواكب . لن نهبط أبدا على أي كوكب آخر ولن يقوم سكان آخرون من فينوس بزيارتنا أبدا وكل ذلك بسبب ذلك المعنوه الغني كيمرون وإعلان ضرابته . وغمغم :
-فينوس . لما تحدثوا عن ذلك الموضع الذي فيه الماء في كل مكان ظننتهم يعنون قنطريا - البنديقة .

نار الجحيم .

كان الجمهور مضطربا كما في مساء عرض أورك ، لما يكون الحاضرون مهذبين . ولم يكن هناك إلا حفنة من العلماء وبعض كبار المسؤولين ومجموعة من البرلمانيين وعدة صحافيين . كان ألفين هورنر من مكتب واشتلن لوكالة أنباء كوتنتنال يجلس حذو جوزف فينشزو من لوس أنولس . . . قال :

-الآن سنعلم شيئا ما .

رمقه فينشزو بنظرة من وراء نظارته الثقيلة وأجاب :

-لن نعلم ما هو هام فعلا .

قطب هورنر حاجبيه . كانا على وشك رؤية الأفلام الأولى لانفجار ذري والتي تم تصويرها بطريقة البطء الفائق . باعتماد خدعة بصريّة - استعمال عدسات ذات استقطاب متغير فوري- تشكّل لحظة الانفجار الى صور مدتها جزء من مليار من الثانية . وقد تم في الأرض تجربة قنبلة من صف أ . واليوم سيكون ممكنا بفضل تلك الصور مشاهدة الظاهرة في جزئياتها الأكثر غرابة .

-أعتقد أن التجربة لن تنجح ؟ - سأل هورنر .

-س ستمح -كاد مشرو يبدو قلقل- كانت الاختبارات الأولى إيجابية ولكن الشيء الهام . . .

-ما هو الشيء الهام

الإحالات :

القصص الثلاث من مجموعة Earth is room enough

- The immortal Bard
- The Watery Place
- Hell Fire

إسحاق آزويوف
من أهمّ كتاب الخيال العلمي الأمريكيين
ولد في روسيا سنة 1920 وتخصّص في البيولوجيا والكيمياء قبل أن يصرع للكساة القصصية والرواية .

رؤيا تكفاريناس

سمير بن علي

فلا أترك الإخوان ما عشت للردى

كما أنه لا يترك الماء شاربيه

حروة بين الورود

يرى فيها الشام نفسه: "رجال غلاظ بلباس غريب يختلط فيه الأحمر بالأبيض يتمنقون أحزمة جلدية ويحملون أسلحة غريبة، مواسير حديدية غير شاكية مركبة على مقابض حديدية بطاردون رحلا بلباس غريب هو الآخر. لم يتمييز منه غير البرس ولكن وجهه بدا له أليفا بنظره النارية، وشاربيه المفوس. وفي كل مرة كان يوجه سلاحه الغريب نحوهم وهو على صهوة جواده فيخرج منه النار. وكذلك شاك المطاردون وفجأة شاهد كوكبة أخرى من الرجال تلبس لباس الرجل المطارد الأليف. ولكنهم ينصبون له شركا، يتعثر فيه جواده. فيبلغ بين أيدي مطارديه الذين يكتلونهم بالسلاسل. فيفك بهم كالأسد مردقا كلمات بلغة لم يفقهها ولكنه ختمها بنطق اسم تكفاريناس. أما اللغة فلاهي الشلحة لغة البربر ولا هي لغة الرومان ولا هي لغة الفينيقيين ولكن الغريب أن الزعيم البربري الكبير ألقى نفسه يرد تلك الكلمات كلماصحاحا. أضمر أن يرسل مساعده أغيلاس في طلب المعجوز تفرلاس الكاهنة للشبحرة في علوم الفلك والتنجيم والطب. حين حل ركبها يقود أغيلاس بغلها الهرم أدرك الشاعر البربري أن القوم بحاجة لمن يرث علوم الكهانة لأن أمد إقامة الكاهنة المعجوز لن يطول كثيرا. بادرها بالتحية.

-أهلا يا حكيمة البربر

سمرحي لك يا صنعة الزوم الذي ترمد عليه أصله

ابتسم تكفاريناس لتلميح المعجوز الى تكوينه العسكري

عند الرومان. وقال:

-ولكني الشوكة التي تسد حلوقهم

مرت سنوات طويلة وتكفاريناس الزعيم البربري يقارع الرومان. ألقى واحدهم في كل مكان. يذكر الآن هجوماته الأولى على المعمرين منهم وعلى القوافل. وتطور الأمر بعد أن تكاثر أعداؤه وأمنت به القبائل الى هجومات على الجنود وحتى الحاميات. سنوات طويلة من الكثرة والفر لا هو استطاع أن يحرز انتصارا ساحقا يوطد له أركان المستقبل ولا هم أدركوه. صحيح أن أمره قد تعاظم. وصار الموضوع الرئيسي لشكاوي فنانص إفريقيا واجتماعات المجلس بروما. حتى فرزوا أن يزرعوا في عحق امتداد بأسه تكتة جلبوا لها أصحاب الخيرة من المحاربين القدامى "صيدة". لكنه مازال قادرا على تدويخهم. بل ويأمل في القضاء على هذه الشوكة التي باتت تهدد خاصرة نفوذه مادامت القبائل ترسل له بشايدنها. تفقد حركته اللياليين وأطمأن إلى انتشارهم بين الشعاب وفي المرتفعات. ارتاح الى أن نظام التحذير عبر إشارات النار التي علمها لرجالها والتي يغير إشارتها دائما مثلما يغير كلمة السر لئلا يكشفها الرومان وجواسيسهم يسير كما قرره. كان يخشى دائما أن يؤخذ على غرة. التفت في برنسه وسرح مع الذكريات. ومن بعيد في الشعاب والأودية عواء اللئاب. سره ذلك لإمكانه أن ينم قريبا فاللئاب تتحاشى الإنسان. والعواء يعني غيابها في الجوار. استيقظ مذعورا مع الحيطوط الأولى للفقج فهذه هي المرة الثالثة التي

- ياخوفي وخوفي البربر من مشرط أو مقصّ يقتلع
الشوكة

-أو تخشين عليّ يا عجوز الجبان والنجوم والشياطين؟

- خشيتي على الرّسّ. لا على الشّكل الحُرْب الذي
أفسدت آلهة الرّومان وملاهيهم على آلهته وآلهة أهله...
ولكنني عدوّهم الأوّل...

قطعت عليه العجوز استرساله قائلة:

-هل أرسلت إليّ وحشك الأمين لتجادلني في أمرك مع
الرّوم.

- لا، لا بل لتصرّي لي حلما أراه منذ ثلاث.

-متى تراه؟

- قبيل الفجر ويعدّه أصحابو فرعا!

-هو رؤيا وليس حلما. إذن حدّثني ولا تنس شيئا.
تفسير الرؤيا قد تكون في التفاصيل المهمة.

قصّ عليها تكفاريناس رؤياه. ولم ينس أن يكرّر
العبارات التي رددّها الرّجل ذو الوجه الأليف. أطرقت
العجوز مليّا ثمّ نظرت إليه وقد ترسّست دموع لم تلتصق
منمها فصاح بها تكفاريناس وجلا.

-أي جدّتي! غسّري لي الرّويا. وأفصحني. ولا تصدّي
وإن كان في المعنى هلاكي

- أي تكفاريناس! إنّ الأمر يذهب أبعد منك إلى عقبك
بعد مشات السنين. هو ذاك الأسد المطارد رجلا من عقبك
يؤثر...

-مثلي على الرّومان...

- لا. بل على حاكم من غير أهل البلاد. مسيحيّة

بالأمر، ويوجع السكّان بالضرائب.

فيؤثر عليه معتمدا على القبائل التي تعتمد عليها اليوم.

ولكنهم سيخلّونّه. ويسلمونه للأعداء كما رأيت في المنام.

-فما معنى الكلمات الغريبة التي ينطق بها؟ وكيف

يكون من عقبي وينطق لغة لا أفهمها؟

-أما اللغة التي يتكلّمها فالعربية. وهي لغة قوم يسكنون

أرضا يفصلها البحر عن أرض مصر. سيحملون إلى هذه

الأرض دينا ولغة هكذا تخبرني النجوم.

- وهل سيختلطون بالسكّان ويصيرون منهم وإليهم

-فما معنى كلمات الحفيد؟

-قال هاهم يكرّرون مميّ ما فعلوه معك يا جدّتي

تكفاريناس!

- هل تعنين ما تقولين؟

-أنا لا أقول شيئا. الرّويا هي التي تقول

-كيف فهمت لغته؟

-ذاك ما أوتيته. يا بنيّ. فصنّقي. واحذري. أو أفسح

نأطفي. ولكنني أحذرك الرّويا لا تكذب.

-لكن القبائل وساداتها مميّ! صاح الزعيم البربري

-حتىّ حفيدك سيكونون طوع بئانه قبل أن يتلقبوا عليه.

واتكأت العجوز على عصاها وقامت. وفيما هي تغادر

الحيمة صاح بها تكفاريناس

- ماذا سيكون إسم هذا الحفيد؟

- التّبوعات تقول إنّ عالي بن الفذاهم أو علاء بن

الغنيهم أو علي بن الغنيهم والأيام أصدق أبناء ولكن احذر

الرّويا...

الإحالات:

• تقول المصادر التاريخية أنّ تكفاريناس سقط في أيدي الرّومان بسبب خيانات القبائل المتحالفة معه.

... أما غير علي بن غنيهم فشاخ بين الكتب... وفي الأنواء أيضا

داخل المكتبة العامة أو حكاية ذرة غبار هائلة

محمد عبد الأوي

خرقه وتحديه لقرار الهيئات المختصة منع التدخين داخل المكتبات العامة. غير المجه في الأمر أن هذا القرار مفسن صمجة بقتة القرارات الماتمة لهذا الأمر أو ذاك داخل إطار دهي عملاق لم يجد له أمين المكتبة مكانا غير أن يصعه وراء مكتبي. تماما فوق رأسي. فكان كل من نظر قرارات التحذير من الوقوع في المنوعات إلا وكأنه نظر في. ولعل كل من نظر في يدري قائمة المنوعات المتجددة دوما. الأشنع من ذلك أنهم علقوا قسائني إحدى ورقات كروتون قرن التلاميذ على الشهور. كانت الإدارة قد فرضتها وسيلة لتنشيط الأطفال أو كلفهم تيسير ناشطين- وكتبوا فوقها بخط كوفي يدعي: "خير مجلس في الأنام كتاب"!

ولكن ما جدوى الخوض الآن في هذه المواضيع هنا داخل هذه المكتبة العامة التي لا يرقص داخلها غير الذباب، وتنحفي فيها الكتب العتيقة عن فهارسها الأكثر عتقا. فإذا وجد الواحد ضايت الأخرى والعكس بالعكس. وهي الاستغماية الوحيدة السلية هنا خاصة وأن الأمر الغالب أنك لا تجد كليهما معا. هنا حيث يجلس أحدهم الآن على الطاولة الثالثة التي على يمين رفوف كتب العموميات متوددا كتيبان كأنه قد غير جلده لثوب جردة سوداء عملاقة شونها أخلاط المساحيق الرخيصة وجمد مقتنيها رعب موروث، ورغم ذلك أو لأجله فإنها تورق بفتح ودلال ومن بضعة ساعات الصفحات الأربع الأولى من رواية الوسادة الخالية "الشديدة الراج..."

أنا الآن ككل يوم بين جمهور من القراء الذين الذين لا يقرؤون إلا ما جلدته أئمة غامضون، أو ما تورته اللجنة السابعة عشرة للذاكرة التاسعة للبرنامج الوطني للإصلاح السیداغوشي على مشوثون حتى في عياهم داخل هذه القاعات المظلمة. علم الكراسي... تحتها، وحوه مضمة نمد كل الماد... يلتونك حتى في الخارج فيقذونك بتحياتهم المتصصة التأذب على نواصي النوارج والأنهج وأيضا الأرق.

... كل شيء باطل وقبض ربح...

سفر الجامعة- العهد القديم
كاتب هذا السفر النبي سليمان يراشد من الروح القدس حوالي القرن العاشر قبل الميلاد.

* ... في الصباح كنت من ضياع النظرة ونع الكيان. بحيث أن من قابلتهم لم يروني...
أرنور رامبو : شاعر هجر قومه ليتاحر في الحمير والبهائم.

* ... لقد أبحر الزورق مع الهوى

وانعلقت ابضفة

حيث عمدة نجومها...

نقش هيروغليفي وجد داخل تابوت فرعوني يتكدس الغبار في الداخل... تذروه الرياح في الخارج. بشكل سحابة من الغبار الكوني، عدم مطلق غبار بشري متناثر يختلط بعضه ببعض بقايا زريبة بهائم... أطلال مصنع إسمنت أو أنقاض محرر... لا صوت لا حركة فقط صغير رياح مغيرة بتناهم.

بعيدا، من أقصى البعيد يقرب صوت لاهت، يسكنه لهته. فهو لهث متصل. نجيب مكتوم ولعله ذرة غبار لاهته تحوم هائمة في سديم الغبار المتناثر الذي يواصل اختلاطه للأبدى. زلزلت الأرض زلزالها فأعصرت أفعالها(1). لم يسأل أحد مالها، فإذا الأمر زفير هائل للغبار السديمي...

صوت أم كلثوم يأتي من البعيد "يفيد يايه. يازمن... " أنسأل عجباً هل هذه مكتبة عامة أم مدججة؟ يصبح أحدهم من تحت أحد الشبايبك الضميقة: "رويافيكي" (2) ولكن لاشيء ثمين هنا يمكن أن يساع أو يريح المرء صمقة. يصرخ فجأة صوت آخر بعشجرة هائلة بدت وكأنها أمرة: "عندك حبر بايت".

في أقصى المكتبة قارئ لا يقرأ. لكنه هكذا يأتي كل يوم ليتلذذ غير مصفات سريعة ومرتحفة لسيجارته الرخيصة ليعاود

الحاشية

(1) **زُلزِلَت الأرض وزلزالها** : لمزيد التندّر: النظر في سورة "الزلزلة"، الكريمة التي وجد أنها سميت في مصحف بخط كوفي قديم من مصاحف القديريون "زُلزِلَت" ورغم اختلاف المقاهل في ترتيب هذه السورة ومكان زلزلها، فقد قال ابن مسعود والضحاك هي مكية، وقال قتادة ومقاتل أنها مدنية، إلا أن ما يبقى مؤكدا أنها ذات قدسية خاصة. حيث جاء في حديث أس بن مالك مرفوعا عند الترمذي "إذا زلزلت" تعدل نصف القرآن.

للأهمية الاستثنائية لهذا المبحث يمكن مراجعة كتاب "تفسير التحرير والتنوير" للأعلام محمد الطاهر بن عاشور الصادر عن الدار التونسية للنشر بيدايا من الصفحة 389.

(2) **رويا ليكا** : صرخة ذات زئير وجلجل يطفئها داخل الدروب الضيقة بأعة متجولون. ويقال أن فلّك ملاسم هذه الصرخة العجيبة فنّ لا يحفظه إلا المفلسون.

(3) **حالة حصار** : عنوان لشريط سينمائي شهير، ولعلها أيضا حالة تاريخية حقيقية عرفتها الإنسانية قبل عهد بهجتها الحالي، وذلك زمن هيمنة جنس من الديناصورات اللحمية والتي كانت تسيطر على أجنحة على مصائر الناس. هذه الحقبة وقعت قبل أكثر من 165 مليون عاما.

(4) **دفلة** : جنس من الأودام، من صف الإناث. يدعون آتاهن من عقب الحجازية الهلالية ولو أن ذلك صعب التصديق ثم آتاهن يدعون أيضا لأنهم يقرآن الكف ويستشرفن المستقبل! ولو أن ذلك غير مؤكد أيضا. الأمر الثابت أن من قضى قيلولته مع إحداهن نام نوما عميقا بعد الاستماع إلى روايتهن الخاصة جدا للملحمة الهلالية.

(5) **استرخاخص لقضاء شأن متأكد** : هي وثيقة رسمية ويطلق عليها اختصارا "الوثيقة عدد 6". يعمرها معاون المكتبي إذا اضطرته ظروف طارئة للخروج أثناء أوقات الدوام الرسمي. وهذا وعلى عكس ما يشاع فإنه لا يقصد بالاسترخاخص الرخص أو الوضاعة ولكن حسن تدبير وحصافة الدوائر المسؤولة فرض عليها التشدد في قضية خروج معاوني المكتبات العامة حتى لدواعي قاهرة.

(6) **ذرة عيار** : قوله شهيرة كان يظنّها زعيم راحل على أفراد شعبه حينما يريد أن يتلف معهم، حتى أنه كان يقولها بالأصغرية الأمر الذي جعل الناس يتسخرون خارج المجال الجوي وهو الأمر الذي أكد صحة القولة وعلميتها.

(7) **دوستوفسكي** : كاتب وسياسي روسي عاش في القرن التاسع عشر- كان مشهورا بالقاهرة. خسر كثيرا. مات مسلولاً ومعدما ذلك أنه في النهاية قامر بمستقبل مهيج للجنس البشري...

الآن عملة البلدية أمام المدخل المشترك لكل من المكتبة العامة وإدارة حفظ الصحة يقومون بالاشتغال المفكّرة المصحوبة بالصخب المعتاد بينما يطبخون شايًا مرة كل طعم حياتي داخل مكتبة عامة عتيقة بهجرها القراء وتسكنها البرايث السوداء والزواحف السامة. أه آية حالة حصار (3) هذه هل أنفجر فيكون هلاكيا، أم أسكن فيكون إنفجاري... صوت الرويا ليكا يأتي هذه المرة مباشرة من الداخل، مل من السقف، يل لعله يصرط داخل... صوت إنفجار ضفدعة شربت من الماء العكر كما لم يشرب جمل ولا حررت بقرة يعقب ذلك صمت القليبور... لا يخرقه إلا صوت يعلن "دفلة" (4).

صرخة الدفلة خلعت خوفي ويعثر تردّي، ففضفت العار من بطارني السبكة التي رشم ثقلها وسمكتها إلا أنني بالكاد أرى عيسرها، برتد حاسم دلفت إلى المكتب المرتّب لأمين المكتبة هذا المكتب المحرم دخوله لا على معاون المكتبي فقط بل حتى على معاونة الإعلامية للمحفة حديثا بالخلمة التي ما تزال تستمر في تحويلها كومة الفهارس الهائلة وركام دفاتر الموظفين الأحياء منهم والأموات إلى حاسوبها العجيب. بتناضاه وكأنها وعشة الموت الأخير سحت من دوح المكتب الروماني المتمد لأمين المكتبة مطبوعة "استرخاخص لقضاء شأن متأكد" (5) كنت ألث وأتفاسي تنقطع حينما أتمت تسجيل البيانات المعتادة للمطبوعة لما وصلت للذخلة التي تصّ على موجب طلب الاسترخاخص. كانت الحانة ممتلئة وكأنها مصحراء. لحظتها تسامت برعب موحي. ولكن لما إذا أريد أن أخرج من هنا؟ ثم إلى أين؟ ثم لعلني أضيع في الخارج... تذكرت آني من زمن بعيد أضعت بطاقتي الشخصية حينما كنت أبحت عن سلك رخيص بالسوق البلدية..

بتودة وبطه رجعت إلى قاعة المطالعة الرئيسية، حيث اكتشفت بسرعة هبوط الظلال وخروج الشاب المغموم بمص أعقاب السجائر الرخيصة، وأيضا الجردة السوداء العملاقة هجرت المكان بعد أن أغلقت "وسادتها الخالية"... حتى الفنى الذي كان مستغرقا ومنذ البداية في قراءة دون كيخوته لسرفانتس احتفى..

أنا الآن وحيد داخل المكتبة العامة، ذرة غبارة متقطعة.. فكرت للحظة: ترى لو تحوّل كل كتاب إلى مؤلمه ورجع الجميع أحياء... أكيد سيصبح الفضاء ضيقا جدا. فلا تبقى حتى للذرة الفسار التي أتوقّع داخلها من مكان إستفطعت المصير. شردت برهة ثم تذكرت حكمة دوستوفسكي حينما كتب: "ثمة كثير من الموتى الذين يتعين قتلهم..."

البحث عن الساق المفقودة

المهدي عثمان

الحارقة... مسح بكم قميصه... أهاد لفة رجل السراويل
اليسرى إلى مكانها، وأثكأ على عجزه بمرارة الجهد وواصل
سيره نحو هدله / ساقه المفقودة.

أخيرا أدركها... أصابته قشعريرة باردة- رغم القبط-
وشدة الحر- بعد أن بدأ يحلم بانتصاره... تبحر حلمه
فجأة- لما أدرك جذع نخلة يفرق نصفه في الرمل.

اغشاه من سخرة القدر، وهز عصاه كي يضرب الجذع
انتدبا- لكنه سقط ثانية، وطل برغ وجهه في الرمل الحارق
تدبعا في جلده.

تحرق حتى تسهل الرمل إلى لحمه.
طل ملقى على صبره يوارى خبيثته، وصجزه
الإنساني أمام العبث وأمام القبط المضطرب.

أفئق - وواصل سيره، ولم يمسخ الرمل من على
وجهه... أبرق للإمتداد، وللمعق الرأسخ في البليداء...
للسراب اللقيت يضل على نفسه نوبة ماء كانت تستقر حارة
في قاع قرينه... وواصل السير.

- ساقى في مكان ما قريب من هنا... أنا وأنتى من
ذلك... لن أستسلم... لن أعود إلا وساقى على كتفى.
على امتداد المسافة- كان يمني النفس- بأن يجد ساقه
المفقودة... وكان... لكنه أصر جسما ملقى ظنه أفه، أو
بعض الوحوش الكاسرة ترنص به

تقدم امتارا، ليكتشف أعضاء جسم إنساني. تسمر في
مكانه كالوتد... جال في ذهنه أن ساقه قد يجدها بالسهولة
التي لم يكن يمتثلها.

- هذا الجسد الملقى - ساقطع منه ساقه اليسرى وأعود
الأرجل تشابه كلها، ثم من أدراكي أن الساق التي سأعثر
عليها ملقاة على الرمل هي ذاتها ساقى المفقودة... قد

البليداء موزلة في القدم وفي الامتداد وفي الظلم... القبط
ينشر نارا تستعر، ولا أعرف كيف عبرت هذا القفر برجل
واحدة. والثانية بعكاز خشبي يغمس في الرمل، دون ساقى
التي تبقى معلقة.

ساقى المفقودة هذه، فقبلتها في الحرب النائرة وحامها
على امتداد هذه الصحراء.

على قناعتى بالحروب التي خضتها، إلا أن ساقى المفقودة
كان من الممكن أن لا ألقدها، لولا غيالي المفرط البليداء...
ها أتى قطعت شوطا هائلا في امتداد هذه المسافة.
لكنني لست مطالباً بعبور البليداء من شرقها إلى غربها
إلى هدفي، هو أن تطأ رجلاي... (أصفوا) رجلى اليمنى
فقط، كل شبر تقدر على دوسه، بحثا عن ساقى المفقودة
نلك.

لا بد أن أجدها في مكان ما... فالحرب دارت رحاها في
هذه الصحراء. وما يجعلني متضائلا، هو أنني أتق بمعرفتي
بذات الصحراء التي وطأتها أقدامنا لنخوض معركة، لا
أعرف من هو المنتصر فيها؟

... ذات الصحراء التي ارتوت، ومما ارتوت
بدمائنا... ذات الصحراء التي...

وعلى عطشي سأواصل. لن أرفع الراية، ولن أستكين إلا
إذا عثرت على ساقى المفقودة نلك.

هذأ صباح :
-إنها هي... هي نفس الساق... كنت متأكدا أنني
سأجدها... نعم... نعم.

أسرع كي يدركها - غاصت عصاه في الرمل، مال
كالهودج على اليسار، وسقط. اندس وجهه في حبات الرمل

شغل . كان أمني أن أجد متقلبا في هذه البيداء لساقى المفقودة .

كلاهما - لم تقنعه إجابة الآخر ، ولم يكن كل منهما مقتنا بتبريره هو لرحلة بحثه تلك .

واصل سيرهما ، والرمل الحارق يشرب ظل الأجساد وريدا . . . وريدا - فالشمس أدركت محور السماء ، وعلى غفلة من القبط - ومن الصمت المرء تسمت أغتال أنعاسي في داخلي . . تحسنت كقطعة التلج ، وانتبه الرجل لوقوفتي متساوئ :

- لكن - لماذا تسمت ؟

- إنه لم

وينبره منجسبة كرائحة الجيفة حين تسأل قسرا إلى الأنفاس . . امرته أن يحفر لي حوة أمامي ، وليتعد .

القي مرافقي عصاه ، واتكا على جنبه يحفر لي حفرة مقبلة - بكل ما في حركة الحفر من خوف وعجز ، وجهل بالحروب وبالألغام .

كان يمشي الرمل الحارق بخوف القطة - التي تسرع لدره أطفالها من خطي محدق .

حين الرجل المحفر قال له الأوكر :

- احمد ، قدر ما تستطيع . . أما أنا ، فإذا مت فرجلي أمانة في عنقك

ابتعد قليلا زاحفا ، وبسخرية قال :

- لا تخف يا صديقي - سأجد لساقك سمرا مناسباً ، وربما لأجزاءك الأخرى . وداعا يا صديقي ، وسلم على الشهداء هناك .

..

كان يدرك بيقين العارف أن اللثم لن يعصيه وأن شرااته تشظى عائلا . لذلك سقط مرافقه هناك في غفلة منه ، وعلى مقربة . لكن اللثم تمكن - أيضا - من ساقه الوحيدة فبترها .

تكون ساق محارب آخر؟

اقترب من الشخص الممدد على وجهه . . اتحنى عليه . . تلمسه ، فاهتز الرجل .

تأمله جيدا ، ولم يلبث أحد بالكلام ، كل واحد يتأمل الآخر . وفجأة خرجت منهما قهقهة في ذات الحين .

قال الرجل :

- أنت أيضا ؟

- اعتقدت أنني الوحيد الذي يبحث عن ساقه المفقودة .

- أثوابفتي ؟ . . أعطيك ساقى اليمنى ، وتعطيني ساقك اليسرى ؟

لا . . لا . . ولكن ما الفائدة ؟ إذا كانت الساق المفقودة هي نفسها ، فكلانا يبقى في حاجة لساق ثانية .

- ما الحل إذن ؟

- ادعك تبحث عن يمينك ، ولأذهب أنا أبحث عن يساري .

خطا خطوتين في اتجاهه . . قلص جسمه قليلا منحنيا ، ومد له يده يساعده على الإنصباب ، قائلا :

- ما رأيك لو نتكئ على عجزنا - جوتيايطو رحلة البحث معا . أنا عن يميني وأنت عن يسارك ؟

على شدة القبط ، وامتداد المسافة والمطاط كان يسودهما الأمل ، أن يجد كلاهما ساقه بعد مسافة من الحرق والتأرجع بين السقوط والعطش .

قال الرجل :

- لو عثرت على ساقك ، ماذا تصنع بها؟

- (بصمت قليلا) ربما . . لا أدري . . قد أحفظ بها إلى حين . أو . . المهم أن أجدها وأحقق انتصارا على الحرب التي شرذمتني . وأنت ؟

- أنا؟ (يفقه) أنا ، لم أخض حربا في حياتي ولم أفقد ساقى في حرب كما حدث معك . وإنما فقدتها بسبب حادث

عبد الرزاق بنور :

« النقد لا يقتل العمل الإبداعي، بل تقبره الإلمالية... »

حاوره الهادي حليل

« الأرض العتم هي التي لا يُزهر بها العكر ».

في محاورتي مع عبد الرزاق بنور لم اخاطب الأستاذ الجامعي أو اللساني المعروف (كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس) فحسب وإنما قصدت بالأساس المجال الوجيه كما برهن على ذلك من خلال نصّ مطول نشرته «الحياة الثقافية» على أربع حلقات (انتظر أعداد 106، 107، 108 و109، لسنة 1999)، تعقيبا على كتاب «أهم نظريات الحجاج في التفكير الغربي من أرسطو إلى اليوم»، وبصرف النظر عن محتوى هذه المساحلة، أو عن شرعيتها، فقد لفت انتباه القراء والمتتبعين التهجئة التي ميّزت هذا النقد.

استجوبته وتجاوزنا حول إدارة النّات المحايلة والخصومات الأدبية، في الأوساط الجامعية، وكذلك حول العلاقات بين الممارسة الأكاديمية والفعل الثقافي وقضاد. في مقعطف إحدى الأجوبة، عرج بنا الدفاش على مسائل أخرى مثل علاقته - وهو المختص في اللغات الأجنبية - باللغة العربية، وعلى نظريته للوسائط الإعلامية، خاصة في الديناميكية الثقافية... لم تكن محاوره عبد الرزاق بنور امرا مريحا، فيقدر ما كان المحاور يبحث عن مغاربة مراوغة، غير المباشرة إيماننا منه أنّ كل شيء يمكن أن يقال شريطة أن نجد الصيغة الملائمة لذلك. كان المحاور، متمسك بما جهد في تحقيقه من مكانة علمية مصرا على موازنة الأمور بصراحة وعمق، انطلاقا من قناعته أن لا سبيل إلى الاستقالة والتخلي عن البحث ولا سبيل إلى انذار القيم المعرفية.

لذلك كان يحصرص على أن نقال بعض الحقائق بكل صراحة ووضوح.

وقد جعلت الأسئلة المطروحة المحاوره على شفا المنزلق الذي كاد يحولها في كل لحظة إلى مجادلة بين متحاورين عاجزين عن إيجاد أرضية لتشكل الخطاب ولهجته. ولكن يتقدم الحوار أخذت الصعوبات تزداد إذ وقع التخلي عن أسلوب المواجهة وصار بالامكان إتمام هذه المحاوره على أحسن الوجوه.

من المسلمات أنّ المجادلة ضرورية للحفاظ على الحيوية الفكرية. لكن، لماذا غالبا ما تكون المجادلة بين الجامعيين مشعونة، لا يكون قوامها العلم بما يقتضيه من تواضع وتكرار الدات، بنوع من التشنج والعنف سببه الرغبة في الظهور على الطرف المقابل، والاستغراء بالحقيقة وإظهار الآخر في موقف المخطئ أو الدجال؟

حتى نتجنب الخلط - يجب أن نتق أولا حول المصطلحات المستعملة كي لا شغ في سوء الفهم لسادل - لذلك يجب أن نعمل الفرق واضحا بين «المساحلة»، و«المجادلة»، و«النقد»، ثم «النقاش العلمي» لأن «المساحلة» حرب ساحته الكلام،

سلاحها السّاحة وهدمها الإحدام، لها سطفتها وألّيتها وأساليبها. أمّا النقد فهو علمي قوامه الحجّة وسيله التّليل. سماء يكون سبّ النقّاش العلمي عدم الاقتناع بصحّة أو شرعيّة أطروحة ويكون هدفه عدة تحسين سبل المعرفة. ناقشال لا تشعل الأسر بالعلم في المساحله، بل الرّعد والمحرّك هو فعلا «سلطوي» بمعنى الطهور على الخصم لأنّ للمساحة منطق الحرب وليس من باب الصدقه أنّ أكثر الاسعارات استعمالا فيما يتعلّق بالحدود هي استعاره الحرب ولكن لكلّ حسّ كلامي أسلوبه ومنطقه لذلك فإنّه يسمح في المساحله بما لا يسمح به في النقد مثلا لأنّ مهمّة النقد الحسم في تبين عمل فكري ما وليس في أصل كلمة «نقد» ما يدلّ على معنى سلبي. بل أصل الكلمة تدعيم وتأييد ولكنّ مستعملي العربيّة استدعوا لها، اشتقاقا، معنى سلبيا في قولهم «نقد» ويدعو أنّ الارلاق من النقد إلى الانقاد أمر «طبيعي»، وهو يمثّل مظهر آخر من مظاهر التّضال بين ما هو طبيعي غريزي وما هو ثقافي حصاري. إذا أنّ الحوار يربط سرعة أكثر حصصه عند الدين بضموع غرائزه أكثر من عقولهم لذلك، وإذا اعتبرنا هذا التّدفيق فإنّ «نقاش» يتضمّن الاحتجاج والتّليل مع البقاء في حدود البليغة والمحافظة على آداب النقّاش وكلّ ما سبق يتضمّن مظهر وتنادلا ومافسة، لكن الفارق يتمثّل في طبيعة الأهداف والشّيء الذي تشادله الأطراف المتفادله في الحالة الأولى، يدر أنّ يكون الهدف علميا ويتبادل «نقاشان التّهم والتّثني» أمّا في الحالة الثانية، فإنّ تشادله وجهات النظر أو بلسان الآخر، إلى «مادة مثيرة أو مبدع صطلا مصطلحيّ عبته ربهه نوصح أو تصحيح نغاه صحيح أن نقاش مصطلح» يدر في معنى الأحاديث في مساحله وحرب كلاميّة والأصناف كثيرة. يمكن أن نطلق من عدم دقّة المصطلحات ومحداه أو يكون سببه «نقد» على كل، لا سبيل إلى الخلط بين النقد والحوار والخصومة أو المساحله.

طبيب: هذا التوضيح المصطلحي وما صحته ضروري، ولكن، إذا ان المساحلات تولّد عندنا في غالب الاحيان الخصومات والتّنام، ألا نخشى ان يولّد هذا عامل احباط لكل محاولة تقديده؟

- لا لأنّ في ميدان الفكر والادّاع، وفي هذا الميدان، فإنّ أقسى ما يمكن أن يصيب عملا من الأعمال لا يتمثّل في السّبق، ولا حتّى في الخصومات إن أقسى ما يصيب عملا ادّاعي هو «الأمسالة» لأنّ لا شيء أثبت من الأمسالات، انصبت تعبير عن لاحتراف من هذا المنظور حتّى الخصومات والتّنام تصح من بعض التّواحي سادة وممتحة، شرط أن تتحوّل التّحوّل المرضي من النقد وهذه الحسابيّة المبرطة تجاه النقد ليست مسلّطة بقدره الخالي أو مبرروعة فيما كما يعتقد البعض ولا حول لأحد على تبدلها فسبب الرئيسي حسب رأيي ليس متّقيّا من الهشاشة النفسيّة بل من فساد «سبل المعرفة» ومن انتهاج طريق المعادلة في التّقييم الشّخصي والعلمي. فصرّت ترايا صحاف أكثر على «سمعتها العلميّة» من حوصا على «قيمتها الحقيقيّة» وهذا من بين الأشياء التي تفسّر نهات من تسبيهم «مخامعين» على كلّ ما له صلة بالوسائط لإشهاريّة وخاصّة وسائل الاعلام.

على ذكر وسائل الاعلام، أصبح من السهل حاليا انتقاد وسائل الاعلام والتّهمج عليها. ألا تعتقد صراحة أنّ وسائل الاعلام تلعب دورا مهما في النهوض بالثقافة وياحوار الفكري؟

هذا سؤال متعدّد الجوانب ولا يمكن الإجابة عنه صفة حظيّة وسأحاول أن أجيب انطلاقا من الأخير. أريد أن أعلّق أولا على استعمال عبارة «النهوض بالثقافة». لم أفهم ماذا يمثّل البعض بكلمة «النهوض» هذه وكأنتها كلمة سحرية. لأنّه لا يسعى إلى النهوض إلا من هو دراك أو في وضع محطّ. وأنا أجد شخصيا عبارة «تطوير» أو «تحسين» أو «تجديد» أو «تجديد» أو حتّى «تقدم» على «النهوض» على كلّ، يبدو لي أنّ هذه العبارة ستحتلّ معاد من علاقتها بعموم

«البهضة» العربية لكن الرمز لم يعد الرمز، وقد كان العرب في سبات عميق، ألم بحس الوقت للاستيفاض والمشي قدما نحو التطور؟ أفوق هذا، لأن من طبيعة الأمور أن لا يحقق المرء دائما أهدافه بالكامل، وكل واحد يصنع منه دون أهدافه، لذلك فإن من يصنع صمم أهدافه التهورس فقد بهمس. أما من يريد المشي فعليه أن يروم أهدافا أبعد من هذا مثلا فإني كثيرا ما أعجب من عبات الطموح في المحطات الكبرى. ففي السليم العالي مثلا لم أر إلا من يرمي إلى تكويس أسفدة أو مهندسين أكفاء، ولم أسمع يوما أحدا قال إن الوقت حان لتوس أن تنتج «جائزة بول» في العلوم أو في الآداب، وقد حصل عليها عبرا نحن ليس بهم أكثر من إمكانياتنا العنقبة أو مادته. لأن الأمر يبدو لي محرد عبات طموح حقيقي، لا يحققه في الواقع إلا تحسيس سس معرفت بشر ديمقراطية المعرفة وترسيخ عقلية المحاسة العلمية العسيرة بكل موضوعية وبكل صرامة لا متحامدة هذمة ولا مجاملة خذاعة.

أما فيما يهم «الوسائط» فإني أحيث أنه لا سبيل إلى علم دون وسائط هذا أمر ثابت، في الغفلن ولا حدال في أن للوسائط الاعلامية دورا تبعه في ديمقراطية. الشفاعة أي نشرها على أكثر عدد ممكن من المتصلين بل يبي أرعم أنه إذا لم تسهم هذه الوسائط الاعلامية في تطوير وتعميم المعرفة، فإنها لا تلعب دورها الحقيقي. ولكن ما هو في الحقيقة الدور الذي تلعبه وسائط الاعلام عندنا؟

هل تتنقد وسائط الاعلام لأنه لم تدم دعوات الا في مناسبات نادرة ام سيقدها من منطق مبدئي. ألم تشارك بدورك في بعض المحصص التلفزيونية ذات الطابع الثقافي؟

أنت أدري الناس أن لا سبيل، وحدال استفسر على ما عموه، ان صح حاف، اني حشاه في البلد أو مقاطعتها والمراث التي عذرت فيها عن مشاركة أكثر بكثير من ان عبات أي شخص ما قد عشت بعض هذه الدعوات وشاركت في برامج ثقافية؟ فهو لا يعدو أن يكون من باب تجربة هذه الأداء الحقة، ذات البذات لسد عرجة للأتمسمة فهي، على الأقل، في نطاق غير الرمي، الذي تأخذه الحصة، تضرب عدد تسمين في الآلاف، وتحمي تفرق بين مسؤوليات والشرائح، وتبحث جمهورا لا تراه ولا يراك في العادة، فيجعلك تراقب لعنتك وتعرض منها الصفحة الأكاديمية لتستعد عن الرقانة والمعو والحطد، منهم والعة المستعصبة على الفهم و آخريات الدقيقة المعلقة، التي لا تمنع ولا تجدي إلا من المحتصين ومن هذه الناحية فإن تتعامل مع الوسائط الاعلامية تجربة يداعوجية مثيرة جدا

لكن هذا لا يعني أن كل المشاهدين عن تسميهم «جامعيين» على الوسائط الاعلامية يستغلون هذه الخاصية ويعتبرون أن جمهورهم مخلص في الخدمة ومركز البحث عن الجمهور الذي يرغب في التعلم ولكنه يصد عنه تتعال كما يصد المرء عن رد حاض.

لكن هذا فإني أعتبر أنه لا تستغل الوسائط المرئية مثلا أحسن استغلال هما الفرق على سبيل المثال بين برنامج تلفزيوني وبرنامج إذاعي، إذا كانت الصورة التليم التي نقدم للمشاهد لا تحتوي إلا على وجوه الدعويين يترقبون دورهم في الكلام، فبادة «مشط»، إن صح العسر، يكفي في الغالب بإعطاء الكلمة، إن استطاع، بطريقة ميكانيكية؟ هل هذا كافي بأن يقرّب جمهور من البرامج المعرفية؟ ألا نحن عبارة «نهوض» الآن؟

ألاحظ أنك تروم استعمال عبارة «من تسميهم جامعيين»، هل يمكن أن نفهم المقصود؟

- حتى لا يقع في سوء الفهم، ليس كلّ الدين يوجودون بالجامعة من الجامعيين قسمهم من هو متواحد بها من باب الصدقة! والذين تسميهم وتعتبرهم أنت «جامعيين» لا يأسون من أعتزهم أنا كذلك لأني أحترم الجامعيين كثيرا شريطة أن يكونوا حقًا جامعيين وعلى أن يتقوا جامعيين على الأقلّ بالمعنى الأكاديمي وأنا شديد الحرص على التنويه بالجامعة والجامعيين، باحثين ودرّسين أي الذين يحرمون طفتهم والذين لا يتعاملون معهم بلغة عملة قاتلة والذين لا يحذروهم بترهات فارغة... ومن بين الجامعيين، أحترم بصفة خاصة الباحثين. الذين يحترمون المعرفة وقرءهم. الذين لا يقدمون نفس المقال في خمس ندوات مختلفة الذين لا ينغخون في مقال متوسط ليجمعوا منه كتابا ودنيا. الذين لا يغيثرون علاف كتاب وعنوانه يقدمونه على أنه إصدار جديد. ومن بين كل هؤلاء، أحترم من لهم طموح علمي لا مثاء وشبهة للمعرفة لا تعرف الحدود لكن كم تبقى من هؤلاء؟

ماذا تحكي وماذا تقول؟ لماذا هذا الهوس عندك أن تكون ملقّن دروس وكأنك تضع نفسك فوق الجميع؟

- ألا ترى أنك تطلب من أساتذ لا أن يكون ملقّن دروس! لماذا تريد أن يسنّ در؟ أم ترعب أنت أيضا في إلزام الأوفاء؟ لعلّي أكون دون وعي مني سبب من سببنا في برحق المعاني. على حدّ ما فهم مارث^٩ لأنه بالنسبة إليّ، عندما يرمي المرء بنفسه في مستنقعات الخطر من أجل الحقيقة، فإنه ينجو من الإفراج بصل^{١٠} ذلك بسبب «لنقى دروس» أن يكون لعمري الشجاعة الكافية أن يجاهر صراحة مع شخص على شيء، ما لم يعد للأمية الاستسلامية الكافية للتكفير فيه! أن تدافع عن الجامعة، يعني عندك أن تنصّب المرء، بله في موقع التواضع؟

أكنت ترعب في أن تراعي أسعاسي سنوب مداهم سبب^{١١} صبحه صوب بر سن^{١٢} أنراك تحمّد أن أحده عدد لكفاءة الحمول أو أن أكتب إبراء ذمة للمتخلّين عن البحث العلمي؟

لأنه بالإمكان أن نقصي على كلّ إرادة صادقة أو بنة إصلاح، نعيش هذه المسئلة والقوالب الجاهزة ولا حاجة لتفسير الركود بغير هذا.

وكن بالقابل، أن شهر بعض المعارضات، هو دليل صحة وعافية وهو شيء إيجابي أن المرء ما زال مامكة أن يعتاط أو أن يردّ الفعل. لأن غياب حركة نقدية آنية هو القاصص، المتأكد أن تصبح محتويك كال لا تسحق نس ورك الذي صغت عليه ولا، اروف، التي تحملها. وسيكون أغلب ما يكتبه مقار حرة للأفكار المختلفة وستصبح أغلب دروسا مداهم لجميع «الغريب» النظري الذي عافه أصحابه وتراجعوا عنه تحت وطأة النقد، النقد الحفظي، النقد البائع، النقد الباعث، مما أنه يعث الحياة من جديد.

عن ذكر «الغريب النظري»، لماذا لا تصل اليها النظريات إلا بعد سنوات وتبتاط في عبور البحر المتوسط أو الأطلسي، بينما ترى باحثينا يقضون أكثر وقتهم مشغولين بين ضمايف القارات؟

لأن قدرنا أن يكون همزه وصل لا أن يكون منها للأصل وهو من مؤشرات «تأييد الشكّل»! نقد ناديب بصيرة تقليص البحر الرمي حتى يتمكن من استيعاب النظريات آنية وفي أحدث تجلدها لأنه لا سبيل إلى استدراك ما قدس من أساب التقدم دون غشوة وغشوة، والأحد بطرف النقاش المعرفي العالمي. وكنت أحسب أن الأمر لا يعدو أن يكون من باب

استسهل الأمور والتعويل على الدرج بذرة المصادر أو آتته من باب ما يعرف عندنا بـ «القطيعة مع الزمن» لكنّ الظاهر أنّي كنت محظناً لأن الأمر يتعدى محرّك اللجوء إلى السهولة، أو «الحق في الكسل»، أو حتى ما كان يقوله ابن خلدون عن طبيعة انصرافه فيما إذا أنّ الأمر عقليّة تأريحيّة سلبية، أصلها عقدة «همزة الوصل» التي سيطر على العلوم زمن طغى العرب وتسلمون أنّ العلم اكتمل وأنّ الدين اكتمل وأنّ كلّ شيء قد تمّ حصراً وتقييداً لا مجال إلى مزيد، وأنّ كلّ ما قد يضاف هو من قبل البدعة. ولم يعد يطلب من العالم إلا معرفته بالأصول وتوصيل العلم إلى الخليل الجديد بأن يبريد فروع ثانوية ولكن دون أن يدلّ من أصوله. لذلك تمهم لماذا لم يعترف بأس حتمي مثلاً صاحب نظرية واعترف به علاناً بما سبقه من قول القدماء فمن ولدوا أنّهم ابن خلدون بكلّ التعمت. ولماذا عيّن ابن وهب. إلخ.

لهذا السبب فإنّ تراثرت موت سيطرة وهود فربما حتى سري بحكيها ويدرسها لأنّ نسبتي لا ترغب في حوصص تفكّلات البحث بل نكتي بترجمته للوقيت أو، حتى لا يكون الحكم قاسم أكثر من الأروم، لعلّه خوف من الحاصر هو الذي دعانا إلى التكلّم عن الماضي بأن نقب دامننا خلف الأحداث لا نواكبها ولا نستنفذ. ويبقى الحوار المفتوح، «حوار الدائم»، وحده الكفيل بأنّ يحسّن سبيل معرفتنا، لأنّ الانغلاق موت مسبق.

أليست الصورة التي ترسمها هما صورة قديمة متنامية بعض الشيء؟ يبدو لنا عند سماعك، أنّه لا سبيل إلى إرساء قواعد نقاش علمي عندنا؟!

- الحقيقة ليست بهذه البساطة ولا يمكنني أن فصل في القضية بالسلب أو بالإيجاب المعارضة في أصل معيشتنا من بعض الآخواب وشخصيتها معقدة! نحن، من ناحية، نحب كثير إلى «التفحص» بمتابع، في الكلام، ولكن الكلام، من ناحية أخرى، يؤلفنا كثيراً ويهيئ منا مقبلاً سميوته. لكن من يشرع في أن يعرف وقع الكلام على نفسه، لا يجعله بهذه القسوة على غيره. لكنّ الواقع عكس هذا! لا يريد أن قدم تفسير، بهما، وقد قد فيه عدم الفهم الاجتماعي قوله، لكنّي أرى أنّ أصله ريادة على طبيعة الشخصية، التي ذكرت من قبل، هو أيضاً من باب علاقتنا العربية باللغة. وفي باب المفارقات عندنا، أنّك تروا غير قادرين على محاربة الرياح ومعالجة العواصف ولا تستطيع إلا إدارة السكون في غياب الأمواج ومع ذلك فإنّ تناسيق في إثارة الأعاصير ولكننا نرهيب مشهد الدمار.

لكن، نحتاج هذه الحقيقة، يبقى أن لا سبيل إلى بناء معرفة لمن يحاف النقد. لأنّ النقد تعبير للعقل من قبل وإنّنات لصلوحيته من بعد. وإنّ نجاح عمل من الأعمال لا يقاس بعدد الأصدقاء المتواطين بقدر ما يقاس بعدد الأعداء المقتنعين. وإذا كان التسامح لا يصر أسس المعامل الإنساني في ميادين أخرى، بل هو عامل يحدّي بناء، فإنّ له مفعولاً مؤدياً ومدمراً، عندما يتعلق الأمر بالانتاج الفكري. من هذا المنطلق فإنّ العلم لا يتقدم إلا بالرفض والتشكيك لذلك فإنّنا لا لسدي خدمة من بعض الطرف عن أسطانه ولا تنقص من قيمة من ندله عليها.

لأنّ أساس «الحوار» تنصص المشاركة، ولكن لا يمكن أن يقلل به إلا من اقتنع أنّ المعرفة، ككلّ مكونات الحضارة، هي بناء جماعي لا عزف مفرد.

وأختم، بالاحادة مباشرة عن سؤالك، أنّه لا يمكن أن يرمي أسس الحوار العلمي دون أن يصعب ممسكاً الرخصة الكافية لتقبّل النقد والشجاعة اللازمة للاعتراف بالأخطاء والحكمة المعينة على تدارك القائص.

تبدو وكأنك تنصّب نفسك المثل الأوحده في الصرامة العلمية والجراحة المعرفية والمبادئ الأكاديمية...

- هل يمكن أن يقول إن المعرفة لا تكون إلا ساء جماعياً، أن يصيب نفسه مثالا أوحدا؟
كل ما أردت أن أقوله، وهو ما جعلك ربما تعتقد ما رعيت من انفرادي المسائل، إنه، هو أن المطلوب التحلي عن التحرف المرص من النقد لأنه لا يصر إلا من لا يهمن من أمره إلا «صورته» الاجتماعية ولكني دعوتني إلى النقاش العلمي وتعميم عقلية النقد والمحاكاة يأتي أصح نفسي في المقام الأول عرصة لهذا النقد وحتى الانتقاد وقد كانت لي الشجاعة الكافية في نقد جماعة الخجاج إذ اتهمت بالتقصير وسيمت «شيطانا أحرس» كل من لا يأخذ قومه ليقتدي ولم يقصص مني شيء حين اعترفت علن بأخطائي وشكرت ناقدتي الذي ينهي إليها، بل استشرت برقة جماعة الخجاج واعتبرتها فرصة لإرساء قواعد معاملات جديدة في نقد الحوث وآراء الأفكار بالمحاكاة والمحادثة في الرأي.

هل أن هذه الشجاعة هي التي دفعتك إلى الكتابة بالعربية؟ هل كانت ضرورة المواجهة مع «المختصين» في العربية أم هي رغبة منك لسد ثغرة في تكوينك، أو لتدارك ما فاتك من العربية، بعد أن وعيت بقيمتها وأبعادها؟

- أنت تلعب دور شك للنقيب على كتاب الخجاج الذي كتبه بالعربية! لكن الكتب محسرة بالعربية ولا يليق أن ينقد بلغة الهوازي! وكان من الممكن أن أنزلهم معه حتى كسا فعل المعبر. لكن بعد نصيب من الدقة بالقدرة الذي فيه من أحده حسيمة، مع الإضافة أنه لم يكن في بني أن أثير كل هذه الهيجا.
ومع ذلك فإن سؤالي هو مرة أخرى قال منك أو كتبه. لذلك بحث أن صمعه في سياق حتى مع كل حدياء. نحن مصنف الجامعين صنفين. المستشرقين أو المستعربين والمستعربين. وقد صممت صنفاً ضمن المستعربين لذلك تعجب أنني أكتب بالعربية وإلا لماذا لم تصالني كيف كتبت «معجم مصنف» ثلاث بعد، الأعبريه وغرسية والألمانية؟ الظاهر أن النظرة الأحادية التي تسود لا تعترف بالشائين البديل.

هل إن اللغة العربية هي التي دفعتك إلى المساهمة في بعض الأنشطة الثقافية أو أن رغبتك في المساهمة في الحياة الثقافية هي التي أتت بك إلى العربية؟

- في حقيقة لا هذه ولا تلك! وليس من الضروري أن أتقن العربية حتى أكون فاعلا في الحياة الثقافية ويمكن أن أحقق ذلك من خلال اللغة الفرنسية. وعملياً نشر وتحقيق ديوان سكاليزي تدرج في هذا السياق نحن نعيش في بلد ثنائي اللغة، وبالامكان استغلال ثقافتين ولغتين. ولم يكن بوسعي أن أقبل سلاطون الساسي الذي يمثل في العلاقات في لغة واحدة، فأكون كمن يطير بحناج واحد كما كان يقول الشابي. مما أتى أحتمك إلى معين حصارين أحد منهما، فلماذا أحرز نفسي من إحدىهما؟ كل لغة عقلية ونظرة خاصة إلى العالم، أليست تجربة مثيرة أن يتمكّن المرء من التحرك في فضاءات فكرية متعددة؟

ولكن يجب أن أقول أيضاً إن التعاريف الثقافية التي عشتها كانت حبة أمل. فالجود السائد فيها، كأساليب الحوار وطرق التواصل لم تكن دائماً مستقيمة.

هل كانت مشاركتك في الحياة الثقافية من منطق الأكاديمي أو من زاوية مظهر المثقف؟

- الحياة الثقافية بحاجة إلى الأكاديمي وإلى المثقف. وقد تكفمت في كل مرة حسب المقام والمنقل. ولكن كما سبق أن قلت، كان يهمني الوجه الثقافي أكثر من الأكاديمي، لأن الجمهور مختلف والتجربة البداوحيّة مثيرة. ولو أنّ بعض الجامعيين يعتبرون أنّ «الزّور» إلى مستوى العامة ومحافظتهم لمعة موهومة قريبة من استعمالهم اليومي وفي مواضع قريبة من اهتماماتهم، حط من قيمتهم الأكاديمية لذلك فلا تعجب حين ترى الجمهور العريض يقطع البرامج الثقافية التي تتحدث عن «حاج البعوض» بلغة الشفري.

شخصياً، عايشت كثيراً الأوساط الثقافية ووصلت إلى نتيجة مفادها أنّ هذه العلاقات يسودها نوع من الترهّل والزيّف، أنت عايشت أكثر الوسط الجامعي من الوسط الثقافي. هل تؤمن بإمكانية خلق علاقات إنسانية أو معرفية بين الجامعيين تتجاوز العلاقات المتداولة في الوسط الجامعي ذات الصلة بالتنسيق البيداغوجي؟

- من أهم من سؤالي أنّ مثل هذه العلاقات متبادلة. حدث في وسط علمي¹⁹ نفاذ أنّ عدوى التشاؤم قد أصابك أو أنّ الأدوار قد انقلبت²⁰ لسفل على أعلى. لا يوجد شيء يقطع اليأس عن صيغة مريحة لهذا السؤال الحقيقية أنّ الجواب لا يكون ذا جدوى إن لم يجدد به حتى ماذا تفهم كلمة «خمس» لأن من خمسين الخفيين، لا الذين يتواجدون بها محض الصدفة، علاقة إنسانية ومعرفية صلبة. فليس ينبغي أن نغفل عن الاستفادة والإفادة أمّا من يحصر همه في أشياء أخرى فليس لي فيه رأي. إنّ طبيعة العلاقات الإنسانية وأمرية ضرورية حتى لا يكون بالجامعة من ليس منها. أمّا هل إنّ مثل هذه العلاقات يمكن أن تكون غير الإجابة عنه دون أن نجد أنفسنا وقد خرجنا من حيز حديثنا ونقطه انطلاق.

يسدو أنّ علاقاتك ببعض الجامعيين تمرّ بمرحلة من الصداقة والتوادد سرعان ما تتلوها مرحلة من التصنّع والتوتر، إن كان ذلك صحيحاً، لماذا لا تؤمن لعلاقاتك الإنسانية نفس التأنّي والرّصانة والجهد والجديّة والذكاء الذي يسم كلّ بحثوك وأعمالك الجامعية؟

- الآن أهم مرمى سؤالك السابق. أنت تقصد إمكانية التوفيق بين العلاقات الإنسانية والمعرفية، أليس كذلك؟! هذا أمر بديهي أجبت عنه في أول محاورتنا. إذ لا يمكن لأي باحث جاد أن يسي معرفة قوية إذا كان يخاف النقد أو يفتن من يتقنه ويحقد عليه. ولا يحصل هذا كما قلت إلا لم يروم محادثة الجميع وحاضنة أصحاب الفرار بأيديهم أنّه أكثر من حجمه، مهذّب يخاف اكتشاف أمره أمّا من يهيم زاده العرفي وقيمت المثلية الحقيقية فلا يحزنه إلا خطأ لم يصلحه في أوانه أو نقص في معرفة بعض الأمور لم يتداركها في إبانها أو لفة كان يمكن أن تمتنع له أفاقاً معرفية لم يتمكن منها. أمّا عن جانب السؤال الذي يهمني فإنك قد قطعت مرة أخرى في أمر كان عليك التريث فيه قبل الحكم، وكان يحسن أن تسأل عن عدد أن تحكم عليه. فلا يمكن أن يكون جوابي: لا نصوبوا نهد الحكم المتسرع وسأبدأ بالأخير. أمّا من محنت أنه صدائقي لأحد ثم تراحت عنها. أمّا من يتودّد خافه في نفس يعقوب، يروم استعمالك في مارب لا تروق لك أو تصدرب ومبادئ أو يريد توطيتك فيها لا تقل به، أو بكلمة واحدة أن سحملك دبة في يده (manipuler)، فيمارسك ويعصيك كما يقل من طرف المسند حلاوة، فإنّه سحملك عليك عندما يفهم أن لا سبيل إلى «تحرّيكك» ومهم من يعتبر أنّ صداقتك صمان

لسكونتك عن تجاوز في تصرف أو ضعف في تحليل أو سطو على أفكار الغير، يحاول اشتراكك بشئ الصداقة وإن قدمت مدني والمصلحة العامة على صداقة الزملاء فهل يعتبر هذا حلالاً وقلة رصانة؟ وهل يصحح من الدكاء أن يتجاهل المرء مبادئه أو يسلم نفسه للمناورين يقلبونه ويحركونه كالدمية؟ وهل يجب أن يتعامى الواحد عن المزاويع أو الاستتلاء حتي يقبل عنه إنه دكي في معاملاته الاجتماعية؟ أمّا الصديق، ومهم عدد لا بأس به أعتمد صداقتهم الحقيقية، فهو من لا يحاول أن يربح بك فيما لا يقبله صديقك، وهو من يحترم مبادئك ومن يعترف أن حكمك عليه في صالحه، والمقابل فهو من لا يتوانى في مصراحتك بقاصدك

لكن مع استحالة طاهرة الازدواجية أصبح بعض الأفراد يحترق من تحريك الدنم... فليقل التهم والاشاعات ويكلف من يروجها وإد أصبحت الإشاعة حراً من الأخلاق العلمية فلا عراة أن تصح وزدة في التفسير الأكاديمي ..

لقد نظمت الملتقى الدولي حول الشاعر التونسي من أصل إيطالي ماريو سكاليزي (تونس ١٩١٧). لكنك لسانى، فما الذى أتى بك إلى الشعر؟ ما هو المنطلق الأساسى فى هذه العملية؟

- أليس للساني الحق في حسن شعري، خاصة مع الرداء، سندء؟ ناد حرس الفصل والتوب هذا أليس الساني مدعواً للتعامل مع النصوص، خاصة تلك التي تشمله، لمسيب أو (حرف) ومع ذلك ليس. ذكرت على هذا الشاعر فثقتي أنه قد ظلمته الدنيا والعباد. واهتمام القراء به دليل على قيمته.

وقد دعم الواقع ما فعلت، فقد نظم حسين درويش مثنوي بعد سنة (١٩٦٠) واحتفت «حلقة الشعر الشقفيدي» بدريس شعره عدة مرات السنة الماضية وذلك من التوسل حتى من بعد أميرة حبيب شعر سكايري. فمن من الشعراء التونسيين الأحياء حظي بما حظي به سكايري؟

من ناحية أخرى، هل لما اخذنا شكركم كبريا وإن قصر بهتينا عدة إلى سبقت الصنع العربي الاسلامي أو ثلث التي
سبقت الاستقلال؟ وإن رعبا انقلبا من هذا نرح هو الذي جعل بعض "مختصر" في الأدب المعاصر الناطق بالعربية
يصرح، حدة، أن الأدب العربي القومي التوسعي انطلق في الخمسينات! ولا أدري أين سفيتر سفير من عطار وعبد العزيز
العروي، و علي بن سالم ومحمود أصلا وعبد الرحمن فيلة وصالح فرحات ومحمود بوقفية وطاهر السدي وعلى الشارقي،
وغيرهم ممن لم يكتبوا إلا بالعربية منذ أوائل القرن الماضي؟

على كلِّ هذا لا يجمع أن أكون أيضاً لساناً، وأما بصدد الأعداد المتفق دولي موضوعه «ثلاثة آلاف سنة من التراث العربي تونس»

حسب رأيك، لماذا بقيت اللسانيات في الوطن العربي عامّة وفي تونس خاصّة مجهولة من العامة، مغفلة عن نفسها في برحها الأكاديمي ولماذا لم يحاول اللسانيون الأكفاء والذين يتمتعون بمصادقية علمية كبيرة من القتنام وسائل الاعلام ومن توظف معارفهم في محاولة فهم بعض الظواهر اللسانية واللغوية في المجتمعات العربية؟

لـ تم تكني الفلسفات يوماً وفي أي بلد من البلدان من اهتمامات العامة. هي قضية أكاديمية بالأساس، ولكن على درجات مختلفة. لكن هذا لا يعني اهتمام العامة بالأشياء الفلسفية عندما يشعرون أنهم معيّنون بها. وقد عاينت ذلك مراراً من خلال الحديث مع غير المختصين. ولأحظت انشغالهم إلى الأمور التي تتعلق عموماً بالزيمي وانشغالهم أمام ثراء ما يتكلمون به. قلت لهم لا يهتمون بالفلسفات إلا إذا كان ذلك يعبرهم مباشرة. أعني بذلك أولاً «القضية الفلسفية» وعلاقة اللغة الكلاسيكية باللغة

اليومية. وثانياً مطوقهم اليومي وخاصة حجاب الطرافة المتمثل في أصل الكلمات أو تفسير بعض الأقوال العاصفة أو الاستعمالات المجهولة.

وبما أن ما يكتب عن اللغة اليومية يكون في الغالب بلغات أجنبية خوفاً على «مستقبل» الحياة المهنية، وبما أن ما يكتب بالعربية لا يهم إلا اللغة العربية المكتوبة فإن القطيعة نامة والاهتمام بالأمور اللسانية لا يشعل العامة لأنهم لا يشعرون أن الأمر يهمهم.

وكان بالإمكان أن نستعمل المعارف اللسانية في «الإشهار» مثلاً. فالاشهار خطاب حجاجي موجه إلى متقبل يراود إقناعه لو لم يكن الاشهار مرتكزاً أساساً إما على تقليد المتنوع العربي، أو على عدم توفر البديل. ونحن نتكلم كثيراً عن اعتناج الجامعة على المحيط، علماً أن لا تستعمل الطاقات والكفاءات اللسانية (أنا أتكلم فيما يهمي، لكن التطبيقات ممكنة في كل الميادين) في صياغة الشعارات وأساليب الدعاية. ومن التطبيقات المباشرة للسانيات الاستعانة بحبرتهم في اللهجات. وهذا يجنب مواقف مضحكة دون قصد - ولينها كانت كذلك - حيث ترى في فيلم توسي مثلاً يقدم على أنه أصيل منطقة حرة يتكلم بلهجة لبدية توسي، وأحر على أنه ريفي من الشمال العربي يخلط بين لهجة الساحل ولهجة الجنوب الشرقي.

وأما الأمر الثاني الذي لا يمكن تجاهه فهو فصيلة اللغة. لأن عدم طرح هذه الاشكالية بالوصوح التنام والهروب إلى الامام سوف يجبرنا إما إلى نكلم لغة هـ. أو إلى لها خليط متذبذب بين الفرنسية والعربية. أو أننا منجد أنفسنا بعد بضع سنوات نكلم «الفرنكو-مصرية النعجي».



Fiche de Paix

(1)

"كل فكرة تذكّر، ضرورة، بحطام ابتسامة"، لذلك:
أنا لا أضحك.
أما أفكّر.

(2)

مثلكم، تقريبا، أعمل.
أجري يجري.
أجري: ينف.

(3)

أضحك أحيانا،
سرّاً

(4)

عندما تكثر أسرارِي،
أنكي،
علنا

(5)

يربّت زملائي على ظهري، فتأذي أفكاري ولا أطلب شيئا:
أبدأ ساعتها في العمل،
مجاناً

(6)

هكذا
أنا فقير دائماً

(7)

استبدأك:
كل ابتسامة تحطّم، ضرورة، ذكرى فكرة.
لذلك:
أنا لا أفكّر.
أنا أضحك.

(وليُتحد فقراء العالم.. ضدي !)

علاقه حواشي

مرايا

توق

الآن بعد أن سكرت،
لا أريدُ غيرَ نصفِ امرأةٍ،
ونصفِ خمرٍ،
ونصفِ ورقةٍ!
أريدُ أن أقتلَ نصفَ الليلِ،
هذا المتبقي
دونَ أدنى شفقةٍ!

شمعدان

للشمعدانِ روحه
إذا اشتَهتْ سبلةَ الشمعِ،
أنارتهُ،
ولي منه إذا شبعَ التلمي
فلماذا مولاهُ تَأَمَّتْ
وقاضتْ رُوحَ ذاكِ الشمعدانِ،
انقذتْ رُوحِي،
فألقاني التَّحلي!

ذات

تَهَشَّمَتْ مرآتهُ
مَا إِنْ رَأَتْهُ،
جَمَعَهَا
أَرَادَ أَنْ يَكِيَهَا،
رَتْنَهُ.

مرآة

لا يُمكنُ أنْ أَجْزِمَ أَنَّ الْمِرْآةَ مُحَرَّجَةٌ
مَا لَمْ أَنْمَسْهَا
أَوْ أَنْمَسَ وَجْهِي
إِذْ يُمْكِنُ أَنْ أَتَنَّهُمِ الْمِرْآةَ بِجُرْجٍ
وَأُورِي مِنْ نَفْسِي.

لوحة

ضَاقَ الإِطَارُ
وَالْجِدَارَ لَمْ يَعْذِ يَحْتَمِلِ الْجُنُونُ
وَاللُّوحَةُ لَمْ تَكْتَمَلِ
قَالَ الَّذِي أَعْرَفَهُ:
-تُكْمَلُهَا الشَّمْسُ
وَقَالَ غَيْرُهُ:
-يُكْمَلُهَا الظِّلُ.
وَاللُّوحَةُ الْمُنْقُوصَةُ الْعَرَجَاءُ
تَرْتَوِ لِلْعَكَائِيزِ بِأَيْدِينَا
وَتَتَسِمُ!

الوان

مَرْوَحَةُ السَّقْفِ تَدُورُ
وَبَيْتُ الْعُكْبَةِ السَّودَاءِ عَلَى قَلْبِي
لَكِنِّي لَا أَشْغَلُ نَالِي بِالسَّقْفِ
وَأَسْتَفْرِئُ مَا يَحْدُثُ فِي الظَّلِّ
أَرَى فِيهِ الْبَيْتَ الْمَرْعُومَ يَزُولُ
أَرَى فِيهِ فِرَاشَاتِي الْبَيْضَ لَدَى الْبَابِ
وَأَجْزِمُ أَنِّي أَعْرِفُ لَوْنَ الرِّيحِ

منارة

قَبْرُ الشَّهِيدِ وَحْدَهُ
تَبَيَّنَ فِيهِ الشَّمْسُ!

داجن

وَأَخِيرًا أَلْفَ النَّسْرِ الْأَقْمَى
وَأَسْتَعِدُّ كَسْرَ جَنَاحِيهِ وَأَقْمَى
وَتَعُودُ أَكْلَ حَشَائِشِ الْأَرْضِ
وَحَسَارَ إِلَى هَاتِيهِ يَزْحَفُ إِذْ يَسْعَى
وَالْأَقْمَى الْغَلْبَاءُ تَصَغُرُ فِي عَيْنَيْهِ الشَّمْسُ
إِلَى أَنْ أَصْبَحَ أَعْمَى
يَتَلَوَّى فِي جَعْرِ خَرِبٍ
وَيَصْلِي خَشْيَةً أَنْ تَغْوِيَهُ فِي الْحُلُمِ غَزَالَاتُ تَرعى
قَلْتُ لَهُ:

- كَيْفَ تَغْيِرُ حَالَكَ يَا نَسْرُ؟
فَمَا سَمِعَ النَّسْرُ وَمَا أَوْعَى!

جرح

حِينَ انْدَلَعَتْ مِنْ قَبْرِ شَهِيدٍ وَرْدَةٌ
كَانَ الظُّفْرُ أَحَدًا مِنَ الْفَاسِ
أَنْشَبْنَا الظُّفْرَ / الْمُخْلَبَ فِي الْوَرْدَةِ
وَعَصَرْنَا دَمَهَا فِي الْكَاسِ
وَتَحَلَّقْنَا ذُبَابًا وَكِلَابًا
أَفْعَيْنَا تَنَادُمَ
تَنْتَهَشُ اللَّحْمَ الْمُرَّ
تَلْهَى بِالْعَظْمِ
تَلْعُ الدَّمَ
ذَاكَ السَّمُ!

باسم المرحوم*

ثلاث قصائد

في غياهب لياليّ المتوحشة واصطفاق الأبواب والشبايك في قلبي وحنون الستائر والقطط البانحة
في الريح، الملمني من أطرافي وأصرّ دموعي وتهدّجي،
أشجّل ظلّ غريشة منك للدفري الموقوف لتعنيف الريح
والغبار، يا جوهرة عمري الحطبي،
يا ينبوعا انبثق في صدأ أيامي
يا جمرة في ارتعاشة لغتي...
إنّ قلبي أكرة باب مهجور لم يمسه أحد،
فافتحني...

أنت السحر الذي يفتحني ويختمني
يا نبعي وحجارتني
اسقني، يا كأسمي وساقيتي
خذيني إلى بركة انشادهانا لاحتضن بشيء من رداد الحلم لساهي به رمالنا
نقطّيني بربيعك لأعري الأشجار من غبارها،
قربيني من بحمة شفتيك الفاغمة، لأركض في مشارب حلمي يا معلومة قلبي

يا حليب القراشة واخضرار الندى
يا ألوان رؤياي المشعة
كم سأبكي في ضمور الحدائق وازرقاق أطرافي وسهوم هوائي وتخشب لياليّ دون فجر يديك.

أنا بريد لا يصل وشرائع يخنق في مداه وانتظار ينتظر
هبي من وردتك لتندثر الشوارع في وتخنق رمالي على ساحل قلبي

هبي من درسك لتتكسر زحاحة ذاكرتي المدرسية وتلتثم مرآة المراعي الزرقاء، وأعثر على اصبع
ريف خلف سياج المدرسة،

أسألك، عشبا قصيرا وقميصا أنشره كالأفق
فأنا مرصود من الحجارة والرمل، من العاقول والسوم

خذني بيدي إلى هواء لم يمسي
علنا نقع على صورتنا في مرآته

الكاس التي تديرها الصحراء

كم أغفلت حنيني، مهدورا يسيل، بعيدا عن ضوء أصابعك،
كم وارتيت ذكرياتي وراتي كالرمل، إلا أنني في كل خطوة
اكتشف نهر يديك يحو الكاس تديرها الصحراء
ويكتب موج أيامي

وفي كل نفس تصعد حداثتك إبدانا واشتعال الورود التي تذكرني بكسل أصابعي
واندارجها هي الغبار، بالرغم من صراخ اليبايغ الذي يشبه صراخ الاشجار في
اللبالي التي تقطع فيها الرسائل فجأة، فلا يبقى سوى دمع ينحدر تحت نجوم تحصي
حنيني وأحلامي التي تهوي من السطح، فيما أسير في .. نومي !

سيناريو : غياب

الشخص : غيابك وأنا
المكان : في أي مكان
الوقت : ليل - نهار
اللقطة : قرية. كبيرة. بعيدة... إلخ
المشهد : مسافر - مقيم. قائم - قاعد. صامت - متحدث.
ناثم - مستيقظ، وحيد - مختلط... إلخ
الحدث : أسقى غيابك فأطفئ بك.

قصائد مهربة

عذاب

لماذا قلت إني قد بلغت آخر الكلمات
يتراجع الخطو وتلتحفني الفجيرة
فهذا عذاب وحيد قد تلاشى سدى
وهذا بحر آخر قد تراجع زيدا

حلم

يا حبيبي الحليم
لأنكم علي لفتناك الليل .

موت

الموت
أن تستقبل من لفح الذاكرة
والخزن حياتك المنفى
وثباتك على نهاية الوهم

غربة

جسيم هي الغربة ما بين روحك واحتمالي
ماذا لو طلع الغريق هتية
أغترف من تشظيه ركام الروح وهشاشة الجسد .

بحر

يا لجمال البحر
كم أشعر بامتدادني
كلما أنشدت طفولتي
على مسمع الموج
أو أصفيت الى توهج الصخر

عشق

أن تكون عاشقا يعني
أن تنهيا للموت في كل لحظة
دون أن تفقد صلتك بالحياة

لقاء

إن كل لقاء
يس جزءا من روحي
لم تمسه من قبل

سؤال

أكان بياض الليلة ساهرا عندك
كلا . . لقد كسك ثلج الأيام الفارغة
فأنت فجر تحتاج ورود الماء

جنون

كم من الجنون يلزمني
كي أرسم على واجهة الليل موتي
ليس لدي نشيد أفرغه في مثذنة الوقت
لكني سأغرق في حطامي
وأكف عن الحنين شراحتي

حيرة

تعلم الليل قراءة الضوء
وصرت أعلم غيب اللغة
فمن يمنح الموت صرخة الولادة
ومن يد للغريق كفن الحياة

حب

الحب جلادي
فماذا لو مشيت الجنائز
خلف جسد ضاجعته الرتبة
وأنهكته المثل

قلق

أيامني ألجهمت بالرياح
وليس لدي شهيق لتكبير الروح
ولا خشوع لصلاة الهباء
لكن القلق تخطى ارتعاشة جسدي
وداهمتني الجثث

ذاكرة

تمتد الذاكرة فارغة
كشجرة السرو مفتونة بطلعتها.

شهادة

الموتى لا يتكلمون لغة الأحياء
ولا يأكلون طعامهم
ولا يسكنون ديارهم
لكنهم كالأحياء
يشهدون على سقوط الإنسان

خطر

الخطر مازال يتربع المسافة الفاصلة
بين البدء والبداية
في مساحة الخطر الأكبر

وديع العبيدي

أوراق طحلب بن دهشاق

الورقة الأولى

إلى الشهيد محمد النمر

من قال

انك سوف تصلب

وعلى حبالك سوف نلعب

من قال ان القلب يتعب

إن هذي النار . . .

هذا الشوق

يوما سوف يذهب

لا . . والذي عيناه في عينك

شفتاه في شفتيك

كفاه في كعبك . يبقى يتعذب

لن ننسى طفولتنا

كي نتشي قلقلنا

لا . . ليس غير القلب ملعب

يا طفلنا السحري . .

يا أيها المزروع بين نياط هذا القلب

يا جليد الحرف إذ نندى له طربا

ويخرسنا السؤال بباب غربتنا

يا أيها المخلوق فينا قبل خلق القلب . . قبل الروح

قبل اقتضاض ثمار جنتنا

قبل انهيارك عند مأرب

...

دع فوق أنهار الجياه السمر

جرحك وانتلق وطننا

يضيقه الصغار على مشاره

فتلقمه طمولتنا

وتعيله بهاء القلب . .

تقسه دم العين

صبيها طفولتنا طمولتنا

وعدا أشقياء

يقودنا غلق إلى الترحال

بين عواصم الثلج . .

.....

...

الورقة الخائفة

إلى الشاعر ابراهيم نصر الله

إذا أنت لم تحترق

مرة مرتين

وتبكي على باب يافا

إذا أنت لم تجترح موعدا للرحيل

وتدعي شفاهاك باب الدخول

وكيف تنسّق حزنك

بين احتفاء الجميع بأحزانهم

وأيّن ستجعل شعرك

في أمة كلها شعراء

دعوتك أدخل...

لأن القصيدة...

مثل الهوية لكن بدون صور

كم من الحزن هذا الوعاء الذي هو أنت...

كم من الموت هذا الزمان المتعذب

تعال استليني... تعال

تعال احترق في دمي واشتعل بنفائي

لأنّي أراك

على باب يافا تقصّ التذاكر

وتنسى بأن الدوام انتهى منذ مدة

سألتك ألا تكون هناك

فقد لا يرونك...

نسيت... بأن المساء

توظف عند الحكومة

وأصبح يستلم راتباً... راتبين وأكثر

إذا سكر الباب قبل الدخول

وأنت انشغلت بقطع التذاكر

رايتك مثلي...

توزّع همك بين الجميع وتسي هواك

توزّع ذلك بين الجميع وتسي هواك

توزّع موتك بين الجميع وتسي

نساءك والأفريقين

وسدّت على روحك الباب قبل الغروب

ولم تتعظ...!

الورقة الخالدة

الريح تسرق خطوتي

كون بلا كلمات

أنا عاشق

سدّت عليّ الأرض مهبلها

وحاصرني السؤال

كل مداخل الأرضين فاضت بالصفادع

كل مخارج الزمن المقيح تلتهب

هل جئت تطفئها؟

هل جئت تكسر لي قيودي؟

أم جئت تصنع غيرها؟

...

لم تنزل عني بلّ أسماننا

والأرض

حارحة بلا كلمات

تعدتنا الشفاء

حشرجات تختنق

من أين تبتدئ الحكاية؟

أيّ حرف... أيّ سطر... أيّ غايّة؟

نحن غيرنا سني تقويمنا

الحرب لعبتنا!...

واللاشيء غايّة... أو هواية

سدّت علينا الأرض مهبلها

فتضجّ السرطان

كل جزائر الأرضين فاضت بالصفادع

لم نزل لم تكمل السطر...

ومازلنا بدون عيوننا نمشي

فتخذلنا النهاية!...

الورقة الرابعة

لعلّ طريقاً تأخر
في غبش المستحيل
سيركنا في رواق العصور
ليمضي إلى أمة من جليلد
فيكسر في دمها بأستا
ويجعلنا مصعة ..
دوما هو الدرب ..
قلت لكم دوما هو الدرب
ونحس
بدون ملائتنا
واللحي والتسايع جثنا
بدون السيوف وخيل مطهمة والحديد
حصارنا في الروح
أما على شفة باردة
وأما له غصة في الفؤاد
فما تشتهي يا فتاتي ..
وأي التعاويذ أجمل
في احتفال الرماد
وفي كل يوم لنا سكرة وحصار جديد
حلو هو الحزن
مثل الحقيقة
تاريخه ضارب في الحضارات
وشهقه أطرى من المستحيل
حلو هو الحزن
دعنا سكارى ..
ستأخذنا الريح من يدنا
بعد أن تغلق كل العصور دكاكينها
تجرّدنا من تقاطيعها والعتاب نعيد اكتشاف مقاماتنا
والأغاني القديمة والتواشيح وننتظر
عوداً امرئ القيس من قيصر

الورقة الخامسة

هذا قطار العمر يمضي
مالذي يبقى سوى
رد المحطات وصيد الذاكرة
ما الذي يكرّس يجمعنا
أو قلنقل نجمع
غير المقعد الخلفي قرب النافذة
أية معجزة محتملة
ستصك الصميت في
دهليز تلك القاطرة
يالها من رحلة مفاجئة
تركنا .. نتأسى .. ننقصى ..
إثرها في الهاجرة ..
نجعل آلامها .. أفراسنا
وغثي النفس منها - حاضرة - ..
قست الأقدار في أعمارنا
وبقيتنا - رغمها -
نلوي لجام الذاكرة ! ..

مجددي بن عيسى

مَدَائِحُ النَّبِيلِ الْأَقْرَبِ إِبْرَاهِيمَ الْأَزَلِّ وَالْإِتْبَاسِ لِلْجَلِيلِ

20

طُوبَى
لِلوَاقِفِ بَيْنَ السَّجْدَةِ
فِي لَيْلِ الْأَرْضِ أَضَاءَ سَبِيلِي
وَأَرَانِي هُدَايَ بِكَفِّ وَجَلَّةٍ.

21

لَمْ يَفْتَنِي
إِذْ أَغْوَانِي بَعْلَتُهُ
وَوَجَدْتُ هُدَاهُ عَلَى الْأَرْضِ ظَهِيرًا
قَدْ أَوْفَى الْوَعْدَ وَمَدَّ لِي الْأَسْبَابَ
وَمَا يَعِدُ الْغَاوُونَ مَحْرُورًا.

22

الشَّرِّ الْمَغْلُولِ بِأَصْفَادِ الْحِكْمَةِ
الشَّهْوَةِ وَالنَّهْمِ الْمَشْبُوبِ عَطَايَاهُ
وَالنَّقْصِ هُوَ النِّعْمَةُ

23

قَدْ زَاغَتْ
فِي الْآفَاقِ بَصَائِرُهُ
وَتَكَبَّدَ فِي الْغَيِّ عُنْيًا
لَكِنَّهُ أَبْصَرَ فِي لَيْلٍ صَلَاتَهُ الْحَقَّ
وَأَدْرَكَ عِلْمًا مَخْفِيًا.

مجرة النجماء

(تجويد)

كَانَ لِي فِي الْمَعْرَةِ أَنْ أَتَعَلَّمَ:

كَيْفَ تَكُونُ لِعَيْنِي عَيْنَانِ .

حَتَّى أَرَى زَهْرَةَ الْأَرْضِ فِي زَهْرَةِ الثَّلَجِ .

حَتَّى أَرَى دُمِيَّةَ الرَّمْلِ فِي دُمِيَّةِ الْمِلْحِ .

كَيْفَ تَكُونُ لِسَاقِي سَاقَانِ .

حَتَّى أَطِيرَ إِلَى طَرْفِ الْوَقْتِ .

أَوْ أَتَعَبُ قَوْسَ الصَّيْدِ .

لِيَدَيَّ يَدَانِ

فَأَكْتَفِي . . . وَأَدْفَعُ مَوْتِي - مَتَى يَأْتِينِي -

أَوْ أَذَارِيهِ مِنْ حَجَرٍ بِهِمَا!

أَنْتَ لَسْتَ بِأَوَّلِ مَنْ يَظْعَنُونَ

إِلَى الْأَرْضِ عَارِيَةً .

أَنْتَ لَسْتَ بِآخِرِ مَنْ شَامَ فِيهَا الرُّوقَ

كَوَأَذَبَ (أَيَّانَ تَخْطُرُ؟ وَالْأَرْضُ قَدْ

جَلَبَتِ شَمْسُهَا؟!)

أَبَدًا . .

نَحْنُ نَجْلِسُ فِي مَوْتِنَا

أَتُرَآيَ أَجَادِيهِ

فَأَكُونُ لَهُ؟

أَمْ تُرَآيَ أَدَافِعُهُ - كُلَّمَا هَمَّ بِي -

فَأَكُونُ عَلَيْهِ؟

جَسَدٌ قَدْ مِنْ طِيْبِهِ .

وَالْيَدَانِ جَنَاحَانِ مِنْ وَرَقِ يَابِسٍ . .

فَبَايَهُمَا أَنْتَ تَعْلُو إِلَيْهِ؟!

أَنْتَ لَسْتَ بِأَوَّلِ مَنْ يَظْعَنُونَ إِلَى الْأَرْضِ .

لَسْتَ بِآخِرِ مَنْ شَامَ فِيهَا الرُّوقَ . .

سَحَابٌ يَأْتِينِ - وَالصَّيْفُ لَمَّا يَجِيءُ - رِفَاقًا

وَبِمِضِينَ - وَالصَّيْفُ جَاءَ - إِلَى حَيْثُ يَمُطَرُنَ .

قُلْ : أَيُّ شَيْءٍ يُرَدُّ إِلَى أَصْلِهِ؟!

أَيُّ بَابٍ سَيَفْتَحُ لِلوَاقِفِينَ بِهِ؟!

جَسَدٌ فِي التُّرَابِ عَلَيْهِ يَدُورُ الْفَلَكَ

وَيَدُورُ بِهِ . . فَاطْرُقِي الْبَابَ مِنْ دَاخِلِ الْبَيْتِ مَا جِئْتِي

رَبِّمَا انْفَتَحَ الْبَابُ لِي . . رَبِّمَا انْفَتَحَ الْبَابُ لَكَ!

كثير هذا القليل (١) مدحج الوجود / تجويد المديح

عمر حفيظ

- ص (١٥)-

غير هذا القليل
إسا إزاء كتاب شعري يحوي ثمانية وعشرين صفا (28)
متفاوتة في الطول والقصر، محتثة في الكون والآثر والمرجع
متعددة الوجوه والأصوات، توهم بالتباين والاختلاف ولكن
الحيط الناظم لها واحد، هو نفسه، إنه الوجود موضوعا للقول
وشكلا له، فإذا هي نصوص يرجع بعضها أصدا البعض
الأخر، وهي جميعها تردد نصوصا أخرى منها ما نعرفه ومنها
ما لا نعرفه ولكن الثابت أنها جامعة للمعنيين البسيط والتفدي.

١) الوجود موضوعا للقول أو مديح الوجود

ليس قول و على ما بين الأقوال من اختلاف واختلاف،
غير موضوع الوجود في صورة من صوره المتعددة، فالوجود
موضوع لقوله ما كان للقول، ولعل أكثر الأقوال اعتناء بالوجود
هو القول الشعري، وإذا كانت الأقوال الأخرى جميعها
(العلمي، الديني، الفلسفي، الابدولوجي...) تخرص على
المطابقة بينها وبين الواقع أو الالتئام به أو تغييره... فإن القول
الشعري هو الحيز الوحيد الذي يرى فيه الإنسان ذاته الحميمة
ويهر من خلاله عن دهشة الفاتية الخاصة، ففيه يتم الاحتفاء
بالمحتجب ويعاد تركيب الصور وتسمي الأشياء والعناصر
تسميات جديدة تحو ثقل الأسماء القديمة فيزول غبار الألفة
القائم بيننا وبين تلك الأشياء والعناصر، ذلك الغبار الذي يعيننا
عن جمالها ويسجنا في حدود صورها الأولى فيذهلنا عن
تحولاتها وفعل الحياة فيها...

إن القول الشعري يطمح دائما إلى المطلق وإن تعلق بالحادث
والآتي، ويردم معرفة الأبدى الإنساني وإن أقصا بالفردية
والذاتية، ولعل هذا بعض ما عناه من فضل الشعر على التاريخ
أو الفلسفة (٤) فلو لا الشعر لكان إحساس الإنسانية بما تعانیه
الحياة من مفانص أعظم، بل لكاتن الفناصن أكثر وأفعل
وأعنف... إن الشعر يحاول دائما أن يرفع المحب بينا وبين
الحمال للمحبة في العالم وأن يذكركنا بأن إقامتنا على الأرض

تستحق من العناء ما يزيل عن الوجود صحته وعنه
وعناه، ويدون أن العزري على وعي تام بهذه الوظيفة المعقودة
للشعر، مذ كان الشعر، وقد حرص - أي العزري - على
تحقيقها في نصوصه السابقة ولمه أحرص عليها في هذا الديوان

لا بد من الموت والفراق والحزن والألم... لا بد من أنى
شاردة براها مرة واحدة ثم تختفي لتطل في مقام الحلم...
لا بد من صداقة فائلة... لا بد من رسم دارس... لا بد من
الرصافة والخسر... لا بد من مكسوس يحيون من عابر
التاريخ... لا بد من مشهد رقص حول النار من جدي يأتي
من شمال أكتشف حديثا ليقتض قلعة أور وما يقي من أحلام
بابل... لا بد من قبر وشاهدة وشراب الشكران وورد وحلم
وفصول أو أسطوانات.

لا بد من هذا وأشباه أخرى ليكون الشعر، ولا بد من وهم
أو أمل ليكون الوجود.

لا بد إذن من هذا وذاك ليكون الشعر وجودا للمعني
الانطولوجي ويكون الوجود شعرا بالمعنى الجملي، إذ ليس
بين الوجود والشعر حدود إذا أدركنا أن كليهما الحداد للأحر
وإنشده له على نحو معابر، فهي فوضى الوجود والأنسب
وتزييف الزمن تنشأ القصيدة ممسكة بلحظة ما تمجها سورة
تنسج حولها وجودها الشعري، وفي فوضى القصيدة
وتدخا عناصرها ومكوناتها وحميف اللغة تنشأ الوجود
مختالا له ألف لون وصورة، نعرفه فنألفه ولكننا سرعان ما
ننكره لأنه لا يرد علينا إلا ليقفل طمانيتنا ويخلخل سكنتنا
ويتركنا نهيب السؤال والخيرة... وذا هو بالضبط شأن هذا
الكتاب الشعري الذي بذاه صاحبه باعتذار (2) وأنهاه
بالوهم (3)، ومن الاعتذار إلى الوهم استوى الشعر قولاً
تمددت فيه الصور والأساليب، وغامت فيه الحدود بين
الذات المتلفطة في القصيدة والشاعر محمد العزري وتركت
العلامات السردية في بعض النصوص حتى كادت تحوكلها إلى
قصائد قصص، وتداخلت المعاجم فما عدنا ندرى نحن إزاء
نابك زاهد يعيش حد الجنون ويكاد يعمى من البكاء أم
نحن إزاء أبوقوري لا يرى معيارا للحقيقة غير الإحساس
الذاتي ولا يخاف الموت لأنه أدرك المسر، سر الوجود فلم
يبق للموت شيئا :

إذن ما الذي سوف يغمه موتنا

بعد حمل الحياة الجميل
فهاهي أرواحنا أكلت كل أجسادنا
ولم تبق للموت إن جاءنا

- مركب إضافي إلهي - حكمة = حكمة القليلة كالمهنة (وصف صني)
صفحة موصوف

- مركب إضافي صواب - صلاتة = صلاتنا الصالحة / الجيلة (وصف صني)
صفحة موصوف

ولا شك أن هذا التعدد في مستوياته المختلفة مساهم في توسيع التحصيل للأغراض والحياة والتشويق من شأن الحدود والحالات القليلة التي قد يحشر فيها الإنسان نفسه فالوصية - وهي كثيرا ما ترتبط بالقدس لا بالمعنى الديني فقط وإنما بالمعنى الاجتماعي كذلك إذ تصور العرب أن الوصية سميت وصية لاتصالها باليتيم (5) تفقد قداستها في نعتها بالباطلة ويستحيل اختراقها فعلا وجوديا يستمد جلالة وحرارته من الوعي بها والتعبد عليها في آن معا. وقد أنشأ الشاعر ما به يشعر لذلك فالحكمة في صحتها المتعددة (العمل، الحصاد، التدبير، الحياة، معرفة الصواب...) تصيح في منطوق النص عبثا قليلا وإنما واطلا وصلا لا بل إنها تصيح ضربا من ضروب الموت الذي يعطل الذلة وينفي كل جميل زانف فلا يبقى غير العدم حقيقة أكلة إكولة

إنما إذا نص شعري ينشر رؤية للموجود مخصصة لها بتقديم شعرا العربي نسب يصلها بأسماء عديدة لعل أشهرها أبو نواس الذي لخص تلك الرؤية في بيت واحد من الشعر:

دع يترك كوكبي وإن للعلم إغراء
وأوتوني بالشيء كانت هي الداء

ولعل الطريف في هذه الرؤية القديمة هو خروجها المطلق عن إجماع قسري قائم على الاستلاب لا على الحرية، فيصرف النظر عن الموقف الأخلاقي من أبي نواس وإصراره، لئلا نسير إلى أن الخلفية الثابتة وراء القول إنما هي خلفية فلسفية تكشف عن وهي بحالة الاستلاب التي يعيشها الإنسان في هذا الوجود واللافت هو أن الوعي الحاصل ليس ذلك الوعي المستكين الذي قد يخذل نفسه بنفسه فيتراجع ويمن توبته ويزهد في الدنيا، وإنما هو وعي مقترن بالرغبة في المقاومة وتحقيق السعادة مما تعيه من تناغم بين الذات والوجود ولو في حيز رمزي محدود، ولا تصور أن الوعي وهو يتدور إلى الاحتفاء بالحياة / تنجح بالحياة / دعوة صريحة عارية من أي ترميز، غير واع بأنه يؤسس لمقولة الإنسان القيمي في الأرض على نحو شعري، إذ من معني تلك الإقامة أن يستمتع الإنسان بكل شيء، حتى بالآلم، قبل أن يدركه الموت وإن بدت الأشياء - في الوجود / واقع معيشة والوجود / صا شعريا - متعددة متوترة فإنه يمكن أن نردفها إلى المفرد أو اللقي فهي مشتقة كلها من الاستيفاسات الأربعة تحط سرها وتدرك رؤية وجدانية للكون، وهي ترويعات شتى على معيين اثنين يتحدد مرة ويعصيان أخرى هما اللذة والحب، ولئن بدت تلك الأشياء متاعدة من جهة حضورها أو ظهورها في الرمز، متاعدة من جهة صورها وهيأتها فإن إحساس الشاعر بالرمز هو الذي يتغلها ورؤيته للحياة هي التي توحد بينها واللافت هو أن الوعي

الجدديد، يقول في الوصية :

ابتهج بالحياة
ولا تغفل بوصيتنا الباطلة
نحن نؤنا بأعباء حكمتنا
وأضنا صواب ضلالتنا
ولم سدد لسر
ولا تغفل خطورتنا

- ص (8) -

مدار الكلام في هذا النص على ثنائية الأمر والنهي ولنا أن مهم من ذلك أن التكميل ليس معيا بالحدث عن نفسه محسب وإنما هو مشغل كذلك بالمخاطب (أنت) يريد أن يجعل منه الآخر المختلف، لا الآخر المماثل ولعلنا لا نغيب الصواب إذا قلنا إن الدوات المتلفطة في الفساد لا تدعو إلى الاختلاف عنها بقدر ما تدعو إلى مشاكتها أو التماهي معها وهنا يبدو الشاعر صونا منفردا حريصا على التمايز وجريئا يروم استرجاع سيرة أجداده الذين سبهم العقلية الأصولية / الفقهية الشعراء المجال، فهو يكره أن يقيم الإنسان في سجن الانضباط الكاذب وأن يحيا بذاتين منفصلتين متصارعتين، ولعل بعض وعطف الشعر تدلoup المسافة بين الكائن والوجود فإذا كان الزمان والمكان متحولين باستمرار، يؤكدان ثلاث محرم، وبذلكته بالغياب والنحو والموت في كل لحظة، فإن الأخير هو الصواب الوحيد الذي يمكن أن يهرم الموت وأن شئ التفت أندم من الأزمنة أو الأمكنة وأن يتخيل الخلود ويشق له يومه من ثنائي والدائر، لذلك أنشأ الفرزي ثنائية أخرى تضاف إلى السابقة طرهما الأول قد تشككت صورته وتحددت ملازمه من خلال ما أسند لنفسه من أفعال في صيغة الجمع (نؤنا، أضنا...) وما نسب لذاته من أسماء منصوبة أو مصافة (وصيتنا الباطلة، صواب ضلالتنا...) والذات هو أن الهوية التي حددها التكميل لنفسه هي هوية الشاعر من جيل الحياة الأيل كله إلى عبث والتادم على ما فات والمتحسر على المستقبل، في حين أن هوية المخاطب (أنت) ظلت طي الاحتمال تنتظر أن تتحقق بحسب ما سيكون من امتثال للوصية أو عدمه، والوصية في الواقع، مساحة ومسوحة وهما متقاطعتان من خلال ما احتتم في الثنائية الشعرية من متباعد ومتناظر :

ابتهج بالحياة

ولا تغفل - بوصيتنا الباطلة
وؤنا - بأعباء حكمتنا
أضنا - صواب ضلالتنا

إن معنى المقابلة ثاو في هذا النص من السطر الأول إلى السطر الأخير وهو ظاهر وضمني ثم إنه متعدد المستويات، إذ لمقابلة قائمة بين الضمائر (أنت- نحن) والأزمنة (الماضي- المستقبل) والموصوفات وصفاتها، وقد جرى الوصف بطريقتين مختلفتين فهو صريح مرة وصمني مرة أخرى.

- مركب رمزي - وصيت - الباطلة = طلال وصيت (وصف صني)

موصوف صفحة

أول إلى الفناء في حين أن التسمية إنشاء وخلق وتعطيل لفعل الزمن، ولكن ما الذي ينشئ الحضور الدائم في عالم الغياب المستمر؟ ومالذي يكتفه أن يكون قريبا لا يخطئ (القيافة) في الصحراء؟ في ليل الوحدة؟

ليس لنا أن تناول لأن النص صريح حد الإجهاش :

أولئك هم الذين يفدون على القلب

حين ترزف في الليل من الوحدة

هو القلب مشكاة أنوار يضيء الوجود فتتحدى عناصره وأشياؤه على اختلاصها وتناثرها وتباعدها في الزمان والمكان وتتألف كلها في لحظة شمولية/ شعرية واحدة هي لحظة الوحدة لتحولها إلى لحظة للعدد والكثرة فمن الوحدة إلى الاتحاد ومن المفرد إلى المتعدد، ولعله من الحائز لنا الآن أن نقول إن فوضى الكلام المطهرة للمشكلة لفوضى الوجود ينظمها القلب مثلما ينظم فوضى الوجود 'الواحد بالأسم الكثير بالمعنى (ص 62) (ص 1) فليست تلك الصور التي تبدو متنافرة إلا تحليلا لهذا الواحد بالاسم الموجود بذاته ولذاته تعيضي عنه الأشياء فيشأ لا حذله فيتمضي أمرا على العقل الذي لا يعي إلا الموت ويهون على القلب الذي حوكة الشعر إلى راع للوجود يحنو على الماضي فيراه حاضرا؛ ويسفي الحدود بين الحيواني والإنساني والأسطوري والنباتي والتخييلي فيعيدنا إلى لحظة البدء، إلى عبور هزيبود أو مسو، الحس، تلك العصور التي كان الناس يعيشون فيها، في بعض الأحيان لا يفرغون الهجوم ولا الأفعال ولا الأفعال، وكان الموت الذي يمل بعد حياة مديدة شبيها بالنوم الهادئ الوديع... وكان الألهة أنفسهم يتأون (إلى الناس) طلبا لتفسيح... من أحر العصور الأخير (الخامس) وهو عصر الحديد والجنس البشري الذي غادرت فيه ريتا الوجدان والعذانة الناس وطارت في ثيابها البيضاء إلى الألب العالي حيث الألهة الخالدون ولم يبق للناس سوى المعائب القاسية وليس ثمة ما يبعثهم من المناس (ص 77).

ولئن كان العزبي قد حبس نفسه في موضوع بعينه وهو الاحتشاف بالوجود والتفني بيمامح الحياة ولانطباعه من لذة الشرب في قصيدة سكر إلى لذة التمني (عودة لأخت الميتة) في قصيدة الشتاء- ولئن بدا حريصا على شحن نصوصه كلها بطاقة وجدانية كشفت عنها المعالج المتداول كمعجم العشق والجدب وما يتصل بهما (الماشوق، القلب، فنتنا، مياهمها، المشوق، مخدع أمي، هفتا ليدخل مولاي إلى جنته... ومعجم الطبيعة في مواسم خصوبتها وغناها (شميم العشب، حبات السرفوق، اشتقت حبات الزين، رائحة العطر، أكلمات الوديان...) لئن كان ذلك كذلك، فإن اللازم هو تنوع طرائق الكتابة وتعديها والجروح إلى الاقتصاد في اللغة بتفسير المسافة بين النص / التجربة اللغوية / التخلي من جهة والواقع / المرجع والمتلقي من جهة ثانية فضمور التشابه والاستعارات والزهد في المحار بأمواع الناهيين من سطوته، من الشواهد التي لا تمنحها حتى القراءة الأولى العجلى فكأن العزبي يحرص على أن يضع اللطفي في خصم التجربة وأن يجعله من ثوابتها لأنه يعني أن لا

العفوسى العظيمة التي تطبق على الوجود وتكاد تحولها إلى جسيم ولعلنا نجد في قصيدة الأسماء، (ص 61) الملهدة إلى حسنة المصباح، من الشواهد ما يحقق ما ذكرنا آنفا، ولو لا حروف الإطالة لأوردتها كاملة، ولكن تكفي بعض المقاطع. يقول النزي :

حملة الأختام الملكية

الشراء المستقطون أخبار الوردية في الشتاء

الأسطوانات الأربعة

ماء الرغبة في ترائب النساء

الألف السارية في الحروف سريان الواحد في الأعداد

حمار سانشو في سهوب إيبيريا

جسد المرأة للندي يهرق الرجل

مناحات الساليات

دهشة آدم أمام الكون

ينات معش

عين الطفل المغمضتان ساعة الولادة

تأريخ المشي في شعب بوان

عزتر، المحدثات من ليل السلالة

ما تعلمنا به حين رجعتا خاسرين

مرأة انقذت كالصدة على ساحل الرحل

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

المطبق على الكون وفهم دلالاته . ولعلّ بعض وظائف الأدب عامة والشعر خاصة إنطلاق الصمت وإفهام المتكلمين ما يقوله الصامتون .

إن إحساس الشاعر بالأشياء وتعبيره عن ذلك بقوة تعوّل على مافي اللغة من طاقات عاطفية وانفعالية هي جوهر الشعر عنده، ولعلنا نجد في نص بعنوان اللغة ما يشير إلى أن الكون بأكمله قصيدة تنظم من فوضى العناصر والأشياء بواسطة لغة، ليست أصواتا اتفق عليها الناس فصاروا يصيرون بها عن حاجاتهم، وإنما هي كيبيات للحضور في هذا الوجود، هي الفعل يسري في الدات والزمن معا :

لغة الزهاد المخمورين

لغة المشائين

والحكماة المعتمين

لغة القطة نعوي في ليل غريزتها

لغة الأثني المحضنة في ماء أنوثتها

لغة الذكر الحارس بار فحولته

لغة شعر الكون الأثني (ص45)

تحسّر الاصطلاحات وتحلّل الانضغاطات، بل قد تصبغ الأصوات أصلا تنمق في الصمت، ولكن يبقى الشعر نسيج عتصر الحسنة فالتجذّر ولا شك أن هذه الخلفية هي التي حملت العربي يجعل باليخوة أكثر من احسنه باللغة، فالعجم يجر تجارب الزهاد والشمائل والمثاليين والحكماة المعتمين هو التهيؤ من لاله واهو، فصنعت شعر وتكتشف، ولعله من المفيد أن نقول إن تجارب هذه الفئات لا تحتاج إلى اللغة لأن اللغة لا تقولها كعاصي، وآتي لها ذلك. وإنما هي محتاجة أدا إلى من يمثلها بالاحساس حتى لا تقف اللغة الواسفة عازلا يخفف من حرارة التجربة وجيشان الروح والوجدان، فشتان بين العاشق المجنون المتشدد والمتحدث الواضف وإن جود الحديث والوصف ولعل وهي الغزي بهذا الفرق هو الذي يجعله يتقل في مرحلة ثانية من النص إلى استحصال لغة أخرى، لا تحل بالكلام ولا تلمن إليه لما في من خداع ومخاطلة، لأنه ظاهر وباطن ووجه وقفا:

القطعة نعوي في ليل غريزتها

لغة الأثني المحضنة في ماء أنوثتها

الذكر الحارس نار فحولته

إن اللغة في هذا المقام هي لغة الجسد يتواجد بالحياة ولغة الوجود يسري في الأجسام (القطعة، الأثني، الذكر) والأرواح فيحس فيها الكلام/ الأصوات لتغني اللغة في صورها المختلفة (العوا / الحصى / الحوضنة/ نار الفحولة) أيقونة للوجود تنشي بتتبعه وتعند عناصره وتكتشف في ذات الوقت عن انتظام ذلك المختلف والمتنوع والتعبد على نحو يجعل اللغة بما فيها من ألم والألم بما فيه من لغة من شروط إنشاء القصيدة عند الغزي، في لحظة يكاد يتحوّل فيها الشعر، عند بعضهم على الأقل، إلى رياضة في اللغة فصل مارسها أنه حجاج استعارات حية وميتة دون أن تكون ثمة تجربة في الحياة ترقد جهد الإنشاء

وجود لمسافة فاصلة بين الكائن والوجود فالإنسان موجود / في / الوجود لذلك فإن المعجز بالآونة المختلفة والتشبيه بأشواحه المتعددة وكى الخيل الكلامية الأخرى التي يتوسل بها الشعراء قد أصبح وسائل تبسيد لا تقرب. فمن يعيش في الوجود لا يحتاج إلى وسائط من هذا القليل لتوصف له التجربة وإنما يحتاج أكثر إلى اكتشافها، واكتشاف لا يكون باللغة فقدر ما يكون بالحدس، لذلك بدأ الغزي حريصا على أن يجعل نصه كونا من الأشياء لا من الأصوات، وليس ذلك الكون من الأشياء إلا ترجيعا لهذا الكون الذي نخوض فيه غمارنا كلها - ماعدا تجربة الموت التي تبدأ في الدائس تنتهي إلى صبي الإنسان - (8) بلا توسط أو بحاجة غشيلة إلى اللغة ولا شك أن الغزي يعي هذا أو يحلم على الأقل بتخفيف الوسايط :

لا تحسرا الشعره يدني رسمه

حاشاه أن يدنيه منك مشبه

إنه عن الأشياء أنصو رسمها

فأره الأشياء حين أشبه

يقوم هذا الشاعر المقطع من نص "لم يدرك العشاق" على مفارقة بين التلطف وأنا والمخاطب (أنتم) وبينهما ترسم صورة المعشوق على نحو حدسي حتى كأن هذا المشوق لا يوصف لأن الوصف لا يحويه، وإنما هو معشوق يفيض عن الكلام وعن الصورة والتشبيه... إنه معشوق حلق: "فهل العلم وهو الشعر وهو تلك المرأة الشاردة وهو الدنيا... بل الله ما لا نعرف أحيانا، والطريف في المقابلة التي يفتاحها الشاعر هو أن المتكلم في النص قد أنشأ قطعة وقلب كل المعادلات المألوفة أن التلطف :

لم يدرك العشاق قبلي أنه

شرك إذا ما شبه المتوله (ص30)

وهذا يعني أننا لم نعد إزاء كلمة / أصوات وإنما صرنا إزاء كلمة / فعل :

- قطع بمعنى التأسيس لمرحلة جديدة تنس عنها كلمة شرك بما يجعل عليه من مدنى وما تستدعيه مقابله وهو مقابل مقدس

إيمان

التأسيس لمرحلة جديدة إنما هو في النهاية تأسيس لرؤية جديدة لذات الكون والشعر ولذلك فليس غريبا أن تجرّو الذات التلطفة على قلب المعادلات المألوفة :

أنصو عن الأشياء رسمها

أزده، حين أشبه

إن المتكلم في هذا النص تائق إلى نزح الأثنية والانصهار في التجربة بلا واسطة تحقيقا لحلم طفولي قدوم هو الحلم الموعود إلى البدايات، إلى الكون في صورته الأولى قبل أن يتجزأ ويتناثر ويتكثر ويتسع وتبدأ رحلة الغربة والاعتراب. ولعل الإنسان لم يشرع في التشييد إلا بعد أن اغترب وأصبح يفصل بين ذاته والوجود فاستعصى عليه الكلام لأنه الوجود الذي يتكلم وما حوله صمت عظيم فلم يقدر على التواصل والتناغم مع ما حوله كما أنه لم يقدر بعد على الانصاف إلى الصمت

اللغوي وتؤكدّه . . .

إن القصيدة عند الغزي فضاء وجداني تمارس فيه الذات حريتها في أن تدحرج الوجود في صورة المختلفة وأن معيده إلى طفولته الأولى، إلى تلك اللحظة التي كانت الحدود فيها رقيقة بين الذات والكون، أي قبل أن يترهل الكون، وتهتك الفجائع وتهيم عليه اللمة وتذكّه وتكّبه باستعارها ومجازاتها. وقبل أن يتصاعف اعتزب الذات وحساسها بالعجز على الإمتلاك، إمتلاك الوجود أو إمتلاك اللغة :

طافرة كاطلبة أمضي ،

مستهذبة بشميم العشب ورائحة الماء

فأرهد الطلع قد انتظمت

وانعقدت حبات البروق

وأكلت الروبان

فأصنيت بنت حبي أينما الحمة

وامحي أينما العيمة أنار حظاي (ص37)

هذا الشاعر مقتطع من نص "النشيد" وهو نص يقم فيه الغزي حواراً بين العاشقة والوجود . والطريف في هذا الحوار هو أن العناصر الأربعة وما يتخلل منها قد صار علامات عروبت العلامة اللغوية فلا لغة تصرح "و تصمخ" وإنما هي عناصر الوجود تتكلم في صمت، ولا تشابه أو مجازات أو استعارات تبعد المسافة بين التلقي والتبني (الزويج) وإنما هو الشعر يشأ متغلا بهوم الذات وأحلامه ممعداً في انشراح لغة أخرى سداها القصد لا الإعتباط ولحنها الأشمال والوجدان لا التواضع أو الاتفاق :

عمرود أمي كحللت أنا عبي

وسورت يدي بفصتها

قلت : لمن حبيبي

يستهدي بصليل سواربي

وشميم ثيابي وحيف خطاي (ص39)

إن الصوت الذي نسمع في هذا الشاعر هو صوت العاشقة التي أدركت أن اللغة تخاتل وتراوغ أو تضضخ وتضجل فاستعاضت عنها بالأشياء (الكحل، القصة، السوار، رائحة الثياب، حفيف الخطي . . .)

والأشياء في قصيدة النشيد متعددة ومتنوعة ومتداخلة ولئن بدت كذلك فإنه يمكننا أن نضعها في خانات محددة هي حبات الإيسبي واخبرني والتباني وإدا كان الشعر عند الغزي في بعض معانيه تأليفاً بين الأشياء المتباينة وتوقيف بالأزمة قبل التوقيع بالأصوات، فإنه ليس غريباً أن تشأ في سياق النص وتحوالاته السريعة صور يعسر أمرها على الواصف المدقق لأنها تجاوزت التشبيه في أحواله المختلفة إلى دائرة التخييل كما حدة الجرجاني وأشار إليه القزطاجي، إذ هي صور / تجارب تعاش ولا توصف تحس ولا تدرك :

لاسم حبيبي رائحة النخل إذا أرطب

والمقمع إذا أسفى (ص38)

لاسم حبيبي ← النخل / أرطب

قمح / أسفى

الأسماء دلالات أم رواثق؟ أم الروائع هي الدلالات؟ للأسماء رواثعها، إذ الأسماء أجساد وقد تذهب الأجساد وتبقى رواثعها :

عطر أو عطن، سبان، فللأجساد أسرارها بحسب الحالات والمقامات وهذا ما لا تقوله اللغة ولكن يقوله حضور الأشياء. فالمشكلم الخالم في هذه القصيدة هو الجسد العاشق المتولد يتصور من الرغبة - فبري الوجود كله عاشقاً وينشأ له من الصور والرموز ما يؤكد هذا المعنى فالطبيعة قد أخضبت (شميم العشب - رائحة الماء - انعقدت حبات البروق - انشقت حبات الثبر - يامسها الطل . . .) على نحو يفري بإكمال دورة الحياة عند الإنسان، وبهذا المعنى فإن العاشقة لم تعد باحثة عن لغة زائلة مية تزوم اقتناصها في غفلة من الحارس (قال الحارث ص 41) أو السقاء (قال السقاء ص 43) أو الفتية (قال الفتية ص 44) إنما تحولت من خلال الأزيمة التي تكورت :

طافرة كاطلبة أمضي

إلى رمر يستكمل دورة الحياة وينفي العدم ورموره (الحارس / السقاء / فتية)

حبر بعثت دمت سأستمسك

لكن حطس يدي بين يديك

ورباني هوى

فهيوت

وحس أفقت عذوب : لي أهلي

ذهبه عن شعري المحلول

وثوبى المصوغ بتوت الغلاب - (ص48/49)

لا أحد يستطيع أن يجادل في أن هذا المشهد جامع بين صور شتى للجسد وهي صور منسوبة تشي برغبة في الحياة وإرادة للغة تنفي حضور الرموز العدمية التي ذكرناها آنفاً :

(1) - جسد عيش متماصك يقاوم الرغبة والوقوع

حين تعيقك قلت سأستمسك.

(2) - جسد مهزوم يتحى في طقس اللذة ليصبح الوقوع

توقعا وإيقاعا :

لكن غلطي ريمحي بين يديك

ورباني زهموي

متهاوت - هويت

تهاوت - هويت : كلاهما من مادة هوي التي تشير معانيها بتغير

حركاتها (هوى - أحب / هوى - سقط، انقض)

ولكن في الأخير معنى ليس في العتب، **تتهاوت** فيها من الترنج والدلال والتثبي والترقص والأحتفاء بالجسد واللذة ما لا وجود في **هويت**.

(3) - جسد ذاهل، مندش بفعل الشورة وعودة خصوصته إليه / جسد عاش لحظة من المحر الطغوسي ثم أفق :

وحين أفقت عدوت إلى أهلي

ذاهلة عن شعري المحلول

عادت إليه هي قصة يوسف :

- همت به وهم بها لولا أن رأى برهان ربه - قرآن - أما هذه فقد همت به وهم بها ولا برهان، إذا الأنبياء وحدهم تتطلب منهم العقدة والصدق، أما الشعراء فلا يطلب منهم غير القول الجميل، وتخيل الوجود بما يخفف من شقاء الإقامة على هذه الأرض.

إن تجربة الغزي الشعرية، ومن خلال هذا الكتاب بالذات، تكشف عن احتفاء بالوجود لا تضاهيه إلا دهشة طفل حالم أمام الكون، تأخذه الأشياء إليها فيهمم بها إلى حد تقديمها وتأسرها فينزع صورها ويمد ألوانها وأشكالها وينثر باللغة طعومها وروائحها، فإذا القصيدة عنده تشكيل وتحويل لبارقة حلم، لشهد عابر في الزمان، لجملة من غفو الحظائر، لذكرى مشتقة من سيرة الذات، لتوهج نص قديم غابر في الوجدان...

إنها فيض من العاطفة والانفعال والكيمياء اللغوية الجامعة لهذا الفيض والمهنية له، هي البساطة في التراكيب والصور بدلالة دواع / امشي / انشي / الحلم / الدات، تتوهج كلها هي القصيدة فلاشقة بين الدال والمذكول ولا تهويم في ما صاحت حرارته وضعت نيفه من اللغة ولا صوت يتنق به الغزي فيقول من خلف حجاب، وإنما هي الذات تتأجج تنفسها وهماور الوجود وتحكي سيرتها وسيرة الآخرين ولأشياء فترتبت الحدود بين الشعري والسردي بل ولطشري كينشا تأليف هو أقرب إلى مفهوم النص منه إلى مفهوم القصيدة. ولعل هذا بالضبط ما يميز هذا الكتاب وما يحرسه الغزي عيه إد القصيدة. عنده فضاء للحرية تتعالق فيه الأساليب وتتقاطع فيه الأنماط وتتداخل كيميائيات القول، ولا معنى للشعر في الواقع ولا وظيفة له إن لم يكن صوتا للحرية ومجالا لها وتاريخا للذات قبل أن تغشاها ظلمات الوجود / ما وراء الوجود.

وثوبي المصوغ بتوت القلب

وليس هذا المشهد في الواقع إلا تكتيفا لصور جزئية تواترت قبله في القصيدة، وتأليفا لما بدأ منها ضيف الصلة ببعضه أو متاعدا معدولا به عن سياقاته الطبيعية ومن ذلك مثلا ما قالته آبرة السحلة محصور الأحوال الأخرى (قال الحارثي / قال السقاء / قال المنيه) ليس عربا بل إنه مما انتصاه الكون الشعري الذي أنشأ النص. وما يقتضيه فعل اللدة إد لا بد فيها من المسع وحرق المسع. أما حضور آبرة النحل فإنه يبدو للوهلة الأولى ناشرا ولكن إذا استحضرنا السية العردة لهذه القصيدة أدرك أن ظهورها قد تم في لحظة فاصلة بين مرحلتين :

- مسرحية النقص والسحت عن مسدده / المسع / الخور ..

- مرحلة الامتلاء بالحياة ومائها وتغير صورة الوجود / اللدة والطريف أن هذه اللحظة احساسية سرديا قد هبات للحاققة من حلال نقيية جعلت القصيدة متعنتة على صيغين في آن معا، فهي متعنتة على الواقع تحيرة معينة تحول نمطه أو لا ثم تحيله نسيبا وهي متعنتة كذلك على النص المقدس / الغراء و ما جاء فيه من قصة يوسف مع روحه العزيز (اعل وقال آخرون وليحيا) وفي إطار هذه السية الناصعة نجد نمسا إزاء طاهرتين سرديتين يعي التناظر والتحويل :

- زوجة العزيز / العاشقة
- صورة يوسف كما وردت في القرآن / صورة المشوق
كما وردت في القصيدة.

فإن التحويل قد تم من خلال حضور آبرة النخل وأقوالها فكأنها لصوت الآخر لروحة العزيز التي لاقتها بساء المدينة على ما فعلت فكادت لهن فقتطن أيديهن دهشة ودهولا. كما تم التحويل في ما أوهمت القصيدة بأنها قد سكنت عنه ثم

الإحالات:

- (1) محمد الغزي - كثير هذا القليل الذي أخفت / سبراس للنشر - تونس 1998
- (2) (94): احتفال في القصيدة الأولى في الكتاب والوهم هي آخر الفصائد ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن البداية والنهاية لهما دلالة مخصصة وثيقة الصلة بالكون الشعري الذي ينظم الفصائد كلها، والبداية من قبل تلك المصومم التي تكشف عن رغبة عارسة في الامتلاء بالوحد والنهاية تؤكد أن لاشيء يبقى غير الوهم، لعلهما لحظة الولادة والموت
- (3) أرسطر من الشعر / تحقيق عبد الرحمان بدوي / دار الثقافة لبنا دت - ص 29-36
- (4) راجع لبنا العرب / مادة وصي.
- (5) الفراغ أصل في النص.
- (6) أنهاردت - الآلهة والانطال في اليونان القديمة / تعريب هاشم حمادي / دار الأهالي دمشق سوريا 1994 - ص 11 وما بعدها
- (7) يقول أبقور - عندما نكون لا يكون الموت وعندما يشع الموت في الوجود تشع نحن في العباب / الانتقاء

جذب الأمواج شهادة على العصر

عبد اللطيف الأرنؤوط*

اعتماد اللغة العامية في الحوار، والإقتراب من لغة الكلام العادي في السرد. ونلاحظ أن الأديب "محمد الحبيب براهيم" يجعل من راوي هذي القصص واللوحات شاهدة على عصرنا المضطرب، وهذا الشاهد الذي هو الكاتب نفسه يسجل مشاهداته وانطباعاته التي تعكس خوفه من حركة التغيير السردية في حياة الإنسان التونسي، وأحياناً ذوله أمام المستقبل الذي ينتظر الأجيال، مع حنين اضطرابي إلى الماضي البعيد من التعقيد، والبسيط والبريء. خلال رومانسية يستعيد فيها الشاهد ذكريات طفولته يوم كانت الحياة سيرة وعلمية كبرياء الأطفال... يتساءل: "هل مآزال حلمي ممكناً في المستقبل؟... ماذا حدث؟... هل هي دب أجري؟... ما في هذا القرن الجديد القادم؟"

ويهي الجواب على لسان إحدى شخصيات "مراهن في البرس" مسرول: "أي حلم... وأي شوق أو شعور؟" إن ما يتحقق يسبق كل تطلع أو توقع اختصرت المسافات، وأصبح العالم قرية صغيرة... لو عاد أحد من عاش في بداية هذا القرن، لأصابه الدهول وهو يعبر إلى القادم..."

لم يعد سنباد اليوم ذاك الذي يجوب الأفاق والبحار ويقوم بالمغامرات الخطرة، ولا شهزاد أو تلت التي تحشى رجلها فتخافه وتنسيه عذواته... أصبح الإنسان الجديد "سنباد العصر" يتواصل مع العالم بالإنترنت وهو في مكانه، ويمارس تطلعاته الإنسانية العالمية خارج حدود الزمان، ولم تعد شهزاد تلك المرأة التي تسترعي سندها السيفر.

لقد أصبحت المرأة التي تتحدى الرجل وتلعب معه لعبة الدل للزوجة وصديقة وعاشقة مغامرة، ومتسكعة نجوب الشوارع وتقتصر الأبرياء. يتخذ الشاهد على العصر من سيارته برجاً للمراقبة، فهو يروي مشاهدته ويقوم بحواراته من خلال رحلاته فيها، حيث يطل على الطبيعة والبشر. إن

لم يكن الأديب التونسي "محمد الحبيب براهيم" أول شاهد على العصر الراهن، ذلك أن كثيراً من النصوص الأدبية المعاصرة كلها شعراً ونثراً كانت منذ عهد النهضة تحاول أن تكون شاهداً على العصر، بدءاً من "المولحي" في حديث عيسى بن هشام ومروراً بتنجيب محفوظ في روايته الروائية غير أن صورة العصر لدى الكاتب "محمد الحبيب براهيم" تتميز في أنها تبرز على صورة إلهامات وانطباعات والمحات رمزية يرددها الراوي "في مجموعة قصصية" "صخب الأمواج" التي يوحي عنوانها أن تعبر عن قلق إنساني مشروع في مواجهة التطور الحضاري السريع والعنيف، وانعكاسه على البشر ومستقبل إنسانيتهم. و"صخب الأمواج" مجموعة قصصية و"رحاب كتبها الأستاذ "محمد الحبيب براهيم" بعد "رواية له بعنوانها "أنا وهي والأرض"... وله إسهامات في الحياة الثقافية من خلال عدد من المقالات نشرت في الصحف والمجلات التونسية، ومع أنه شغل مناصب إدارية رفيعة ومسؤوليات سياسية في بلده فإن ذلك لم يشغله عن ممارسة ميوله الأدبية..."

نظم مجموعة "صخب الأمواج"، ما يزيد على عشرين نصاً بين قصة قصيرة ولوحة أدبية... وهو في قصصه ولوحاته يلتزم لغة أدبية ناصعة يزيها الترادف والتوازن والإلحاح على الفكرة، والإحتفاء بالتحسينات وبالرمز والطبع. أسلوبه قوي متأثر بأساليب كتاب عصر النهضة كـمصطفى صادق الرافعي وطه حسين ومصطفى لطفي المنفلوطي ومعروب الأرنؤوط، وهذا التائق في الأسلوب والإهتمام بالشكل وتمكنه اللغوي قد دفع نتاجه الأدبي إلى مستوى الكتابة الإبداعية، فأنشأ في نظره نضال لغوي به جماليته النابعة من اللغة، سواء أكان قصة أم لوحة أدبية. وهو بذلك يعيد لغة القصة إلى بداياتها لدى محمود تيمور ومحمد حسين هيكل وأبراهيم عبد القادر المازني الذين كانوا يحتفون باللغة القصصية، في حين تمتح القصة اليوم إلى

وفي لوحة عنوانها "مركب فوق السحاب" ياقش الشاهد على عصره موضوع الحب في عصرنا، فيحاور فناء أحلامه في الحب المثالي القديم الذي قد يؤدي إلى الجنون كحب قيس ليلاه. وتساءل إن كان مثل هذا الحب موجود بالفعل في عصرنا، فيعلمها "أن المخطوط لا يكون معلوما حتى يجرب" ثم يؤكد لها أن المرأة الجديرة بحبه اليوم، هي تلك التي تحلق به كالمركبة في سماء السحاب تحضنه وتهدله، ولكن هل سيتركها في هذه الأيام، والمركبات نادرة!!

وفي لوحة عنوانها "الشنق بالأعضاء فوق الغصن الأخضر" يحمّد الكاتب إلى التلميح والرمز، فيصوّر ممارسات الصبورية وأعداء الأمة في مراقبة أصحاب الشأن من خلال رحلات الطيران، وسعيها إلى اكتشاف أسرارهم السياسية بأساليب مقلّعة، كالإدعاء بضياح حقيقية المسافرين، ثم إعادتها إليه بعد تفحصها، ثم يبعد الكاتب من هذا الموقف القبيح إلى سلسلة لاحات أدبية لا حقة يتحدث فيها عن وطنة تونس مثلاً بمدته العربية كالتقريرون التي تمثل الماضي بروحه الشامخة "أنشيل المدينة الحبيبة الحسناء التي جمعت من كل عصر أربع مقاييس".

لكن ماذا نجد عند حدود الماضي وعراقته، فهي تمتع ذراعيها اليوم لكل جديد ومعاصر "أنت العنزة الحبوب والحلم والحقيقة، وأنت اللحمة البكر بنفث التاريخ في روحها جنين الحضارة".

وفي صورة جميلة عن "الكرنفال والبهلولان" وأخرى عن السيرك يبدو التغيير الحضاري في نظر الكاتب صارخاً يطول الناس والأشياء.

السيدة فيفي "التي يحاورها الشاهد ليس على جسدها إلا "ما يوه" وفسنان (ميني جوب" وهو قلق لذلك، لكنها لا تهتم أن يتبه الناس إليها ويحملون منها" فالحياة في عصرنا استعراض متواصل وسياريو تمتع بثير الصلح".

وهي أزياء وتقليدات متبدلة تثار على الثبات والجمود، ويبدو السيرك وهو الحياة هنا خليطاً عجيباً من البشر الذين تعددت غاياتهم، البائع الصغير الذي تلهيه العروض عن مراقبة بضاعتهم فيسرقها الأطفال التحار الذين يفقدون الصفقات لاهين عن التفرج، والنشالون المحتالون الذين يستغلون حركة عصرنا المعقد للإثراء بالسرقة، وأما البهلولان فهو المراقب والشاهد على العصر، لم يصل إلى مهارته الجدية ومرونة حركاته إلا بعد أن استنزفه العصر في قاعة العرض... إنه عصرنا الاستهلاكي، كل شيء فيه للعرض والزينة حتى البشر، وما أصعب وأسهل أن تنق طريقك

اتخاذ الكاتب السيارة المتحركة منطلقاً للمشاهدة أمر له دلالة فلا شيء ثابت في عصرنا، المراقب والمراقب يتحركان في مسيرة مجهولة لا يمكن توقع نتائجها، حتى حين يختار الشاهد مركزاً للمراقبة غير السيارة المتحركة، نراه يؤكد ذلك الاستمرار في التحرك وعدم الثبات، ففي لوحة عنوانها "في سيرك" يلاحظ السهوان يراقب المتصرجين من الناس، وهو ينوس على الخيال، في حين يراقبه المتفرجون أبشاً، فلا يعرف من المتفرج أو المتفرج عليه كما يقول الكاتب.

الحياة في عصرنا سيرك حافل بالمشاهد، لا يمكن أن يكون المرء فيه مراقباً محايداً، غاباها تحركها، لكن روح العصر تحكم في سلوكنا وتطلعاتنا ورغباتنا.

الشاهد على العصر لدى الكاتب "محمد الحبيب يراهم" يوضح مشاعره وتأملاته المستبطنة، لكنه لا ينكر أنه شاهد بعيد عن التجرد، فهو أحد أفراد هذا العصر تفرقه مفاته، ويشعر من خضاد وتبدل في القيم والمفاهيم، ويصطدم بالواقع الذي لا يستطيع تغييره، حتى في مواجهه أقرب الناس إليه: "زوجته وأطفاله وآفاق عمله

في لوحة عنوانها "حسانه آخر الليل" محمد الهادي ابن الحلم، فينحسر على الوضع العربي الراهن. ويطلق أفكار "ابن خلدون" في تطور الأمم فيلرح كه قومه في قصر الأول، ثم يسأم من أفكاره، فيمتطي سيارته ليمر بروضة الصحابة الأبرار ويجماع عقبة بن نافع، ويقوم حوار رمزي بينه وبين ملهمته "الأمة" التي تتمثل له بصورة امرأة، فيظهر من خلال الحوار معها، وبأسلوب رمزي ما آل إليه حال قومه، من تأخر وجمود يمثل بسيارة لديها القدرة على الانطلاق لكنها لا تتحرك. وفي لوحة عنوانها "صلاة الخرف" يستعرض الراوي ماضي طفولته في ظل أب بعيد النظر، يعد ابنه للحياة، فيشتري له سيارة حمراء صغيرة من لعب الأطفال، كان يرسم له حارات من الحجارة ليتدرب على القيادة، فلما جاء طفله الأول... كان أول ما فكر فيه أن تكون أول لعبة يهديها إليه سيارة كبيرة حمراء، لكنه نسي أن من واجبه أن يعدة لقيادتها، لأنه يدرك أن الجيل الجديد يتولى بنفسه مهمة التطلع مع العصر. وفي لوحة عنوانها: "موشح أندلسي على نخعة الفلامنكو" يرسم الكاتب لوحة المدينة "قرطبة" بين ماضيها العربي وحاضرها الصانح وليلها التي أحالت الموشحات الأندلسية إلى رقصات "الفلامنكو" الصاخبة، كما أحالت اللثغة صليبا فيبكي لأنه كان يحلم بالماضي ويرى الحاضر الأندلسي أشبه بمرحلة موشح طويل في أزقة قرطبة الختيفة تومعه أنامل "الفلامنكو".

يستعرض الشاهد على العصر تبذل الرجال في لعبة الكراسي، التشكيلة واحدة، لكن الذين يملؤون كراسي السياسة يتبدلون. الصغار يزيمون الكبار ليحتلوا مكانهم، وبعد كل انتصار مقووط، ويرزو أعلام وشعارات جديدة "لو دامت لغيسرك ما توصلت إليك" ويظل الزمن هو الزمن والكرسي هو الكرسي، والإنسان هو الإنسان، ويلفت الى قومه في لوحة أخرى، فيذكر أن لعبة الكراسي المتبدلة تلك لن تكون مجدية ما لم يتح للحرف في دنيا قومه الحرية "فلا حرية للحرف بلا ديمقراطية، ولا جدوى منهما ولا خير فيهما بلا أصالة".



تأملات عميقة وغنية تقدمها المجموعة، ملفعة برومانسية حائلة، وهي حصيلة تجربة عمر مديد من العمل والتأمل لدى الكاتب، لكنها تظل خواطر تدلن العصر دون أن ترفض مسيرة التجديد المفروضة على الإنسانية. والمشاعر التي يقدّمها الكاتب بشاعر مصقولة ونبيلة هي ثمرة حسن مرصف يخطو إلى فكرة نظرية حائلة، ويتمنى لو يستهدي التغيير الطارئ بحسن رؤية الماضي وصفاء قيمه، والكاتب محمد الحبيب براهيم في ذلك التأمل يقدم للقارئ نصا جميلا، متينا ومتقنا من الناحية الأسلوبية.

ومن الغريب أن يتحدث الأديب عن التبدل والتغيير في عصرنا مستعينا بأدوات فنية وأسلوب تعبري تقليدي. لكن الفن بطل ما، والعصر الأدبي له مستلزماته الفنية التي قد يتسكك بها الكاتب، بغض النظر عما هو سائد من الأساليب، ولو أدى ذلك إلى اتهامه بالمحافظة والتقليدية والجمود.

جمالية النص لدى الكاتب محمد الحبيب براهيم تتجلى في حرية تقديم الفكرة بصورة غير مباشرة وتنظيها بلون من الخيال الذي يعتمد على الرمز واللمح وفي هذا محاولة تجريبية جادة لنقل التعبير إلى أفق من الإبداع تتيح للقارئ فرصة للمشاركة في تفكيك دلالات النص دون أن يتخلى الكاتب عن مائة التركيب وجماليات التعبير الموروثة.

أما القصة لدى الكاتب "براهم" فهي أقرب إلى أن تكون خواطر يرويهها المشاهد دون أن تتقيد بنمط فني محدود، فهي تقوم على العرض والإستبطان والإستطراد، فهي ثمرة تجريبية يؤلف فيها الكاتب بين تقنيات السرد الموروث وحداثة السرد وطرائقه.

فيه، بالجهد والعرق كاليهلوان، أو بالفش والإحتيال كبعض أولئك النظارة!!

وفي لوحة "حسنة الأبراج" يتحدث الكاتب بأسلوب رمزي عن اجتياح الكويت المستغربة، فيشبهها بحورية حسنة تخرج من البحر لتفوز في بطن الخوت وفي لمح البصر يفتتح الشدقان ويبتلع فكان ضاربان العود للذن المياس المضخم عطرا وإشراقا، التغيير هنا يمس علاقة الإنتماء القومي ووحدة الدم، إن قصة قابيل وهابيل تتجدد على مسرح التاريخ بعد ضياع القيم في عصرنا. الأطفال في عصرنا يجعلهم الشاهد على عصره رمزا للبراءة والنقاء لكنهم لا يعلمون من التشيع بروح العصر.

كان الوالد "عمر" في قديم الزمان مملأ أسماره بحلثي السندباد وسحر شهرزاد، وابنه اليوم يقرأ ويسمع أخبارا عن الشهادة الحية، يخبر الوالد ابنه أن الجلد مسمى لأفعاله من الخدمة العسكرية في الوقت الذي كان الوطن فيه يحتاج إليه، لكنه يلاحظ الخطر المترصد بالوطن فيصادر الجامعة ويلحقه بالقوات المسلحة ويؤدي واجبه غير متحسر على ضياع مستقبله.

نحن هنا أمام عقليتين متعارضتين جليتي، فليس عريّا أن يتأثر الطفل بحكاية أبيه، فيفرغ في حصاة بقرده ما جثمه ويرسله بالبريد ويقدمه تبرعا للوطن الذي لا يعرف كيف يوصل إليه هذا التبرع!!

فالحس الوطني والقومي ينبعان من الداخل وينمون كما يرى الكاتب بالنشئة السليمة والتربية القوية.

وفي لوحة مزمية رائعة عنوانها "المدّ والجذر" يهديها الكاتب إلى صراع الأشقاء، يعلم الكاتب قومه معنى الحب وروحه من خلال وصف طائرين يعترضان طريقه وهو يقود سيارته، فيبخلقان معا ويلعبان في الفضاء، ويتوآدان أو يتصارعان ثم يتألمان. وفي ذلك رمز للاجتياح الذي يرجو أن يزول وتتجدد علاقات الأخوة بين أبناء أمته بعد أن دمرها الصراع والفرقة.

والشاهد على عصره يرى أن الطبيعة وحدها تسخر من أي تغيير، فالتلج الدافئ مازال يغمز الأرض في لوحة عنوانها "تلوج دافئة" حيث يستوي بياضه مع بياض ثوب الزفاف، وتولد الحكمة في عبث الطبيعة ومقالباتها النادرة "الحياة هي هذه، نلثت ونيني وفي النهاية نستكين، مثلما تنور الطبيعة وتستكين... إتنا نطعم ونتناثر ثم تطفئ الطبيعة التي لا تخضع لسلطاننا" إنها الشيء الوحيد الثابت عند أمدائه وغاياته في عصرنا المتقلب. وعلى صعيد السياسة

مهرجان المسرح الحديث بالقيروان النص المسرحي بين الكتابة والإرتجال

مريم كافيّة

تقديمها لورشة فنّ الممثل التي التأمّت هذه السنة تحت إشراف المسرحي والقنان هشام رستم تحت محور الممثل بين الكاميرا والركب* .

ولاعتبار أن النص هو الحلقة الأولى التي ينطلق منها أي عمل إبداعي ولايمان الهيئة المديرة للمهرجان بأهمية النص باعتباره المؤسّس الأول للاتجاهات الجمالية والفكرية للفن المسرحي ارتأت اختيار " النص المسرحي بين الكتابة والإرتجال " كمحور للنوعية الفكرية لهذه الدورة .

في آخر الجلسة الأولى التي انتظمت مساء الجمعة 02 ماي 2011 في الشاهير البشير القهواجي وقد تضمنت ملاحظتين .

"أزمة الجملة المسرحية" هو عنوان المداخلة التي قدمها الأستاذ رمضان العوري وقد استهلها بمجموعة من الأسئلة عن الكتابة المسرحية في تونس وعن أزمة الجملة المسرحية رافيا من خلالها رفع بعض الإلتباس مساهمة في تأسيس مفهوم رصين يدق بالكتابة إلى تخوم أخرى أكثر عمقا وفاعلية .

محاور ثلاثة أثارها رمضان العوري من خلال مداخلته وهي على التوالي ظاهرة الإرتجال، مسرح النص، مسرح الركب، النص المسرحي المنشود .

إنّ الإرتجال من منظور الباحث هو كل ما يستتبط قولاً وفعلًا في الحال بكل تلقائية ودونما تحضير مسبق ويعود تاريخه إلى عصر النهضة إذ ظهر لأول مرة مع الإيطاليين الذين ارتحلوا نصوصا على المسارح الجوّالة . والإرتجال كما عرفه رمضان العوري "تقنية لعب درامي يبدع أو يخلق بوجودها الممثل نصا أو حكاية انطلاقا من مجرد مخطط أو تصميم أو امتداد إلى فكرة معينة " .

وقد يبرز ظاهرة الإرتجال هذه في بداية الستينات

عاشت مدينة القيروان وعلى امتداد اسبوع كامل من 24 فيفري إلى 03 مارس على وقع مهرجان المسرح الحديث في دورته الثامنة . وسعيا إلى إرساء ثقافة مسرحية تزي الحياة التنموية التي تشهدها تونس عمدت المندوبية الجهوية للثقافة بالقيروان إلى تقديم أحدث العروض المسرحية ست أعمال مسرحية كانت مبرمجة ضمن فعاليات هذه الدورة وهي كالتالي :

- نواصي للمسرح المعصوي
- نص: عز الدين قنون وليلى طويال
- سينوغرافيا وإخراج : عز الدين قنون
- البروش لنواقيس
- نص: عادل النقاشي
- إخراج: الجليلي المجري
- سهرة للمسرح الحي بسوسة
- نص: الكاتب والشاعر الفرنسي جان كوكتو
- سينوغرافيا وإخراج: رضا دريرة
- ساحة حب لأرنيس
- نص: صباح بوزنه
- سينوغرافيا وإخراج: سليم الصنهاجي .
- المنجون للتيانرو
- نص: حران خليل جبران
- سينوغرافيا وإخراج : توفيق الجبالي
- آلافو:

كوميديا موسيقية للأطفال : محمد المختار الوزير
موسيقى وألحان : فرحات الجديدي
أقياس وأشعار : عبد الحميد خريف
مؤارة مع العروض وسعيا إلى إرساء ثقافة مسرحية فاعلة ومؤسسة خبير الإبداع المسرحي واصلت هيئة المهرجان

لغة مسرحية لغة عفوية متناهية، طريقة، تصل بصدق وتأثير إلى أقماسي المتلقي. هذا وقد خلص العوري في ختام مداخلته إلى القول بأنه وإن كان قاسيا في نقله لأزمة النص المسرحي فإن هدفه في ذلك كله لا جلد الذات والمحاكمة وإنما التجاوز والتأسيس الفاعل.

بحث عز الدين العباسي استاذ المسرح بالمعهد العالي للفن المسرحي في "المسافات الفاصلة بين النص والإرتجال" وهو العنوان الذي وضعه لمداخلته وفيها تناول بالدرس ماعية المسرح وتجليات المسافات الفاصلة بين النص والإرتجال.

سجل الباحث في بداية محاضره "أن نشأة المسرح في تونس كانت نتيجة سعي خاص من قبل نخبة من المتأصلين السياسيين والمتفكرين رأوا فيه أداة حديثة يمكن استغلالها من أجل مناصرة القضية الوطنية ومن ثمة تم تحميله ومنذ البداية مسؤولية الدفاع عن الهوية العربية والإسلامية للبلاد تصديا لحظائر التجسيس وطمس المعالم الثقافية". ومن هنا وكما ورد على لسان المحاضر "ولد المسرح في تونس ونشأ خطيا، همة الأوحده تحريض المتفرج على التصمك بلفته وديته واتساقه".

أخيرا في هذا السياق تحدث الباحث عن المعادلة التي أنفص إليها مفهوم التوبنسي للمسرح والتي مفادها أن النص المسرحي المكتوب باللغة العربية إنما يعبر عن رأي صاحبه لا أكثر بينما يعبر النص المكتوب بالعامية عن رأي المجموعة لأنه نتاج ممارسة يومية للحياة في مختلف أوجهها وهو ممارسة فعلية للكيونة في منرجاتها وتضاريسها، تحمل أوهام الإنسان وطموحاته وإحباطاته وترين له تصاوير خياله. واعتمادا على نصوص نقدية ثابتة أحاطت بموضوع الفن المسرحي من كل جوانبه بين عز الدين العباسي أن ماعية المسرح هي الخرافة، والقفن المسرحي وكما يعرفه لرسطو "ليس إلا محاكاة فعل نبيل تام تم بواسطة أشخاص يفعلون" ومن هنا يتساءل الباحث "أين النص المسرحي إذا كنا نعني بالنص ذلك الكلام المفقوظ على الركع من قبل الممثلين. ومعنى هذا أن النص للمسرحي على ضوء التعريف الذي انتهى إليه العباسي في خاتمة مداخلته "لا يكت و إنما هو بناء سحري أسسه القفل والحركة والصورة، يصننه الشاعر يتنا للفيقة". برئاسة الروائي صلاح الدين بوحاه التأتا الجلسة الثانية مساء السبت 03 مارس 2001 وقد احتوت بدورها على مداخلتين. المداخل الأولى من تقديم الشاعر القيرواني محمد الغزي وهي بعنوان اسلة المسرح المعاصر".

"إحساس قوي بالهجمة ظل يسكن وجدان المسرح

وارتطت مايدبولوجيا العفوية التي يتحدث عنها المحاضر قائلا. " هي نظرية قائمة على الثقة بالعفوية الثورية في الشعب والعفوية المبدعة في الفرد " وبمعنى ذلك الاعتقاد الراسخ في القدرة على الإبداع العفوي انطلاقا من لا شيء في بعض الأحيان والسلطة التحريرية لجسد الممثل وقوله من بونقة النص المكتوب.

تناول الباحث في المحور الثاني الذي جاء تحت عنوان "مسرح النص، مسرح الركع" مسألة تأسيس مسرح الركع وانقلاب المعادلة بين النص والركع إذ أن المسرحيين في أواخر القرن التاسع عشر ثاروا على النص اللساني المكتوب ورفضوا أن يكون الركع والإخراج مجرد محاكاة باعثة وتعبير سطحي على مرجعية نمية مهيمنة وبنوا كما جاء في تحليل العوري أن الخصوصية والدلالة المسرحية تكمن أساسا في الركع وفي العلامات المنسوبة إليه من متممات ركحية وديكور وإثارة وموسيقى وفضاءات دالة وحركة.

ولئن اتسمت التجارب الأولى لمسرح الركع سواء في تونس أو خارجها بالقيمة والشمولية والطرافة إلا أن الهروب من سلطة النص أدى إلى إنتاج عموميات وهذاتق يفتقر كما أن قوالب العرض باتت ميتورة لعدم اتساقها بنصا دسم قروي يعطيها نجاعة أكبر.

إن تضالبا للمعادلة بين النص والركع أدى إلى هوة أو قطيعة بينهما إذ كما جاء على لسان المحاضر "عوض أن نسي مسافة معقولة بين النص والركع حتى يسلط الركع أضواء جديدة على النص وشره كما هي الحال في بعض التجارب الغربية الرائدة، أصبحت الهوة صديقة وعدم التوازن كبيرا والكثابة المسرحية مخالطة ومداورة".

هذا إلى جانب أن تركيز المسرح الركعي أدى أيضا إلى اجترار في أشكال الكتابة المسرحية وفي إيقاع الجملة وتضاريسها، الأمر الذي خلق الرتابة والرداءة في الإنتاجات المسرحية إذ كيف لنصوص عرجاء وأفكار باعثة أن تقضي إلى فن مسرحي دسم جدير بالمصمود أمام التاريخ.

جملة من الاقتراحات الرامية إلى تطوير العلامة اللسانية والإرتقاء بالنص المكتوب إلى مستوى الإبداعية والفاعلية هي ما احتواه المحور الثالث والأخير من بحث رمضان العوري والذي اختار له من العناوين النص المشهود.

ولعل أبرز هذه الاقتراحات هو إعادة الاعتبار إلى العلامة اللسانية ومساواتها مع العلامة الركحية وعدم التطفل على الكتابة المسرحية وإتقان شروطها وقواعدها توقا إلى اكتساب

العرض وحسب ما جاء على لسان محمد الغزي في ختام مداخلته "هو الذي يملئ على النصّ قوّائمه ويوطّعه لمقاصده وأغراضه وليس النصّ هو الذي يوجّه العرض ويتحكم في مساره فالمسرحية تسجّ غيوطها أطراف عديدة والكاتب إن هو إلا طرف من جملة هذه الأطراف".

تمحورت مداخله الأستاذ العراقي مقداد مسلم حول "القيم الدراماتيكية للنصّ، الحوار نموذجاً".

تناول المحاضر أبرز المستلزمات والعناصر المساهمة في بناء الإنتاج المسرحي والتي تعارف على نسبتها بالقيم الدرامية المؤثرة وفي تعريفه لهذه القيم يقول "إنها تلك الدلالات التي تتوجّ الدراما وعناصرها الأساسية بأكائيل المتعة والقيمة والمنفعة وهي بمثابة الركائز والمقومات الأساسية لمسرحية".

إنّ مقومات العمل المسرحي أو القيم الدراماتيكية كما سماها المحاضر تتمثل أولاً في الفكرة إذ هي أساس أية مسرحية وهي مفتاح الموضوع، وهي التي تعمل على جمع أجزاء المسرحية بوجهة واحدة عشوائية تتناسك كما أنها ومن خلال ما أبرزه المحاضر المنطق للحوار المسرحي. ثانياً هذه المقومات هي الشخصية التي تنقل الأفكار من خلال الفعل النفسي أو المعنوي أو الحواري وعليها أن تكون متقنة ومقتنة. العقدة أو الحبكة "هي التولّد الذي تنتج عليه قصة المسرحية" وبناء العقدة يقصد به طريقة سرد أو تقديم القصة في قالب مسرحي وهي ثالث عناصر العمل المسرحي التي أوردها المحاضر.

ولاعتباره أن الحوار أبرز وأهم القيم الدرامية المؤثرة اختار مقداد مسلم أن يختم به مداخلته، فالحوار سواء أكان كلمات أو إيماءات أو حركات أو تعبيرات، مكتوباً كان أو مسرحياً ويعبر عن الشخصيات الحية ويجسّم العقدة ويقود الصراع ويبرر البهارة وينميها ومن هذا المنطلق فإن الحوار المسرحي ليس الحديث أو المحادثة وليس الكلام العادي وإنما لعب بالمفردات ذو دلالة فلسفية وجمالية وفكرية، بعيداً عن الخطابة والمباشرة موقفاً في الثراء والخيال.

إنّ النصّ المسرحي المنطلق من الفكرة والمتضمن للحوار هو الركيزة الأساسية ونقطة الانطلاق لبناء العرض المسرحي وقد خلص المحاضر إلى القول بأن "الخطاب المسرحي لكي يكون موفقاً ومؤثراً لا بد له أن يتسبب إلى عوالم الفكر والحس والجسد والتفنية في آن واحد".

العربي، ويلوّن تمثله للنصّ وتصوره لطرائق العرض والمشاهدة". بهذا القول انطلاق محمد الغزي في محاضراته مبيّناً أن وعياً شقياً ظل يوجّه المسرح العربي ويسطر له السبيل الذي يتبع وهو الوعي ذاته الذي أتاح للمسرح العربي أن يتطور ويتغنم في ثقافتنا مساحات جديدة.

ولعلّ هذه المساحات الجديدة ليست إلا العودة إلى التراث العربي واستحضار خرافاته وأساليبه الاحتفالية في العرض والآداء إذ وفي سياق مقارنة عجلى بين المسرح والشعر الحديثين بين الغزي أن الشعر سعى إلى التشبّع بشقافة الآخر وهو كما يصفه المحاضر "متعلّق بتاريخه الباذخ، محض بذاكرته العظيمة مزوّج بشعره القذبة، أما المسرح فقد مضى يلتفت إلى الوراء يحترقه شعور بالغرّة". وفي إطار هذا السياق أورد محمد الغزي مسرح سعد الله ونوس كمثال على هذا الإنكباب على التراث السردى والأدب الاحتفالي الموعلي في القسّم وعلى هذا الارتداد إلى الأصول والغشال بمباهجها. لقد وظف سعد الله ونوس في مسرحيته رأس الملوك جابر خبير بدخول القول بالمرحلي فغداً هو الخبير يختزل في رأيه أحداثاً هي بالعصر الحاضر غريبة، إذ لا تراث في نظره وحسب ما جاء على لسان الغزي لا يقول الماضي فحسب بل يقول المحاضر أيضاً إنه خطاب مفتوح على الزمن. الزمن على وجه الحقيقة والإطلاق".

وعن وعي اختار ونوس شخصية الحكواتي لتنهض بسرد حكاية مسرحية وتنبعث ملامح شخصيتها كمحاولة منه للوصول بين المسرح وذاكرة المستقبل والمسرح كما يعرف سعد الله ونوس "حوار بين مساحتين الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتجاوزة والثانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته وإني لأحلم بمسرح تلتق فيه المساحتان بعرض تشترك فيه الصالة عبر حوار مرّجل وغني يؤدّي في النهاية إلى الإحساس العميق بجماعيتنا وبطبيعة قدرنا ووجدته" في مسرح ونوس يظلّ النصّ مجرد قاذح لإقامة حفل كبير ورغم ذلك فإنه لا يمكن أن نقرّ ب سقوط دولة النصّ وتداعي سلطاتها القديمة وبمكننا الحديث وعلى ضوء ما انتهى إليه المحاضر عن تداعي الهالة الكاذبة التي كانت تحيط بالنصّ وإلغاء أسطورة المؤلف الذي كان المعيار الذي يحتكم إليه الممثل والمخرج.

من صدَى مهرجان الأغنية التونسية في دورته الأخيرة التحول في الإبداع التطور في التعليم الموسيقي

محمد الكحلاوي

-الجائزة الثانية: 6,000 دينار فازت بها أغنية "يا ليلى" كلمات حسن شليبي، ألحان، وأداء شكري عمر الحشاشي.
- الجائزة الثالثة: 4,500 دينار فازت بها أغنية "من غير دم" كلمات وألحان عبد الحكيم بلقايدي، أداء نوال غشام.
هذا وتولى منتخب موسيقي يضم حوالي 30 عازما بقيادة الفنان عبد الحميد بلعجيد تنفيذ موسيقى الأغاني للدرجة في هذه المسابقة التي قدمت على امتداد سهرتين في حين خصصت السهرة الختامية في هذا المهرجان لتقديم نماذج لأغاني الثمانينات التي اشتهرت ودّاع صيتها بين الناس، من خلال تقديم أبرز أعمال الملحن عبد الكريم صحابو (مدير هذه الدورة).
ولأول مرة في دورته هذه السنة خصصت جازاتان أستاذتهما **إسماء الأولى** في صف الإنتاج المتداول تحصل عليها الفنان عبدان الشواشي عن أغنيته "عيني دالك" والثانية تحصل عليها سليم دمق عن أغنية "سلطان زماني".
وقد شهدت هذه الدورة من مهرجان الأغنية إقبالا جماهيريا كبيرا وتحلوا بأبرز من الفنانين والمطربين البارزين، الذين وعلى خلاف دورات المسابقة خالف ذوي الثقافة الفسارطة أقبل جملهم على المشاركة في هذا المهرجان بكلمات لشعراء ذوي قدم راسخة في مجال الكتابة الشعرية الغنائية، وبألحان لمؤلفين موسيقيين ذاق صيتهم، وفي السياق ذاته شهدت هذه الدورة بروز ظاهرة الملحن المطرب بقوة بل إن النجاح والنمو في مختلف أصناف هذه المسابقة خالف ذوي الثقافة الموسيقية من أولئك الذين اختاروا أن يلحنوا أعمالهم بأنفسهم والجائزة الأولى والثانية من صف الإنتاج الخاص بالمهرجان عن أغنية "الدنيا أمل" كانت هذه الأغنية من ألحانه وأدائه، وكذلك قاسم كافي الذي فاز بالجائزة الثانية في هذا الصنف من الإنتاج فقد لحن أغنية "ماتودعش" وأدائها بنفسه، وكذلك الشأن بالنسبة إلى شكري عمر الحشاشي الفائز بالجائزة الثانية في الإنتاج المتداول فقد لحن وأدى أغنيته بذاته وهي "يا ليلى"، والرأى نفسه يصبح في خصوص الأغنيين الذين اختارهم الجمهور في الجائزة الخاصة به وهما أغنية عبدان الشواشي (إنتاج متداول) "على عيني دالك" وهي من ألحانه وأدائه وأغنية سليم دمق "سلطان زماني".

عاشت تونس ابتداء من يوم 28 فيفري لسنة 2001 وعلى امتداد أيام ثلاثة تظاهرة مهرجان الأغنية التونسية الذي بلغ هذه السنة دورته الثالثة عشرة، وقد بحث لجنة فنية أدبية عصم وزارة الثقافة التونسية للإعداد لهذه التظاهرة الموسيقية العمانية، وتم تعيين الملحن والموسيقي عبد الكريم صحابو مديرا لهذه الدورة التي قدمت ضمنها أحداث الإنتاجات الموسيقية والغنائية سواء منها ما أخذ خصيصا لهذا المهرجان، أو تلك الأغاني التي ألقت وعُثت على مدار الموسم الفارط.
وتم قبول 25 أغنية للمشاركة في هذه التظاهرة منها 14 قدمت كإنتاج خاص بالمهرجان و11 أغنية اختيرت للمشاركة ضمن مسابقة الإنتاج المتداول، وشارك في هذا المهرجان أبرز الملحنين التونسيين من أمثال عبد الحكيم بلقايدي، والناصر صمود ومحمد رضا، وكذلك أهم المطربين من أمثال عبدان الشواشي وقاسم كافي ونوال غشام ومحمد الجبالي وشكري بوزيان والشاذلي الحاجي وعلياء بلعيد وآلفة بن رمضان، أما الشعراء الذين قبلت أعمالهم للمشاركة في هذا المهرجان فمن أبرزهم د. جعفر ماجد ود. نور الدين صمود والحبيب محنوش، وعبد الرحمان عمار، وحسن شليبي.

وقد كانت نتائج هذه الدورة من مهرجان الأغنية كالآتي:

- جوائز مسابقة الإنتاج الخاص بالمهرجان
- الجائزة الأولى: 12,000 دينار فازت بها أغنية "الدنيا أمل" كلمات حسن شليبي، ألحان وأداء محمد الجبالي.
- الجائزة الثانية: 9,000 دينار فازت بها أغنية "ماتودعش" كلمات الجليدي العربي، ألحان وأداء قاسم كافي.
- الجائزة الثالثة: 6,000 دينار فازت بها أغنية "ثم ماذا" كلمات أحمد الشايب، ألحان البرادعي، أداء أحلام عبد المقصود
- مسابقة الإنتاج المتداول (الأغاني التي أعجزت ويقت خلاص الموسم الفارط):
- الجائزة الأولى: 9,000 دينار فازت بها أغنية "أنا عودك" كلمات حبيب محنوش، ألحان سليم دمق، أداء آلفة بن رمضان.

يحتفي الفصحى لكّته يسلك الوضوح في الصورة واعتماد الألفاظ والصيغ الممكن فهمها لدى عموم الناس، أو مناسبة إلى الألفاظ أي البناء النغمي والإيقاعي للأغنية الذي صار في أيدي أفراد تلقوا من التعليم والتكوين الثقافي والموسيقي ما يسمح لهم بتجذير خصوصية وشخصية جديدة للموسيقى والأغنية التونسية، شخصية بعيدة عن المحاكاة الساذجة للإنتاج الوافد، وبعيدة عن التكرار الممل لجمل وصيغ ألفتها الأذن. أما عن الأصوات وأساليب الأداء فلا يختلف اثنان في ما تونس من طاقات صوتية متميزة في مجال الغناء، قادرة على الأداء المتقن والاطراب وقد أثبتت هذه النسخة أحقيتها بالخضوع خارج حدود الوطن، وعليه تبقى مشكلة الرقي بالأغنية التونسية في أساسها مشكلة كلمة وبناء لحني وطريقة تعبير، سيما وأن هذا التطور الذي تمّه بناج عن التحول الكبير الذي يشهده واقع التعليم الموسيقي في حد ذاته الذي صار هو الموروث الرئيسي والمحرك المركزي للحياة الفنية والموسيقية في تونس بعد أن كانت المصنعة أو الحرفة أو التلقين الشفوي الأساس في صفلي المراهب وتكوين القدرات الفنية والإبداعية. وهنا كان لا بد أن يكون ثمة تحوّل وتغيّر في واقع التعليم لخدمة التجربة في مجال التعليم الموسيقي الذي يبرز بدوره رموز التلميع والغناء والعزف في العشرتين الأخيرتين

وتجدر الإشارة إلى أن المعهد العالي للموسيقى، أقدم مؤسسة جامعية أكاديمية في تونس تولت التعليم الموسيقي المعصري المتقن والتكوين الشامل في العلوم الموسيقية منذ اتبعها سنة 1982 ثم تأكد ذلك بموجب صدور الأمر القاضي بإلحاق هذه المؤسسة بوزارة التعليم العالي سنة 1999 وإعادة هيكلتها وضبط نظام قانونها الأساسي في مستوى التكوين والمواد المدرسة والشهادات المنوطة وطبيعة الاختصاصات الأساسية والفرعية، وفي السياق ذاته بحث المعهد العالي للموسيقى بسوسة والمعهد العالي للموسيقى بصفاقس، ورغم حداثة عهد هذه المؤسسة الجامعية فقد استطاعت أن تفرز نخبة من أبرز الموسيقيين سواء في مجال التأليف أو التلحين ونذكر هنا على سبيل المثال رضا الشمك ورماد الصقلي ومحمد زين العابدين والأسعد قريبة وكمال الفرجاني، وفي مجال العزف والغناء صابر الرباعي ونبيهة كراولي ويسرى الذهبي وجمال عيّد ونورة أمين ونيل الزواوي وأنيس القليبي وسهير بشة، وفي مجال الدراسات والبحث الموسيقي حافظ اللحيي وزهير قوجة وسيف الله بن عبد الرزاق ورماد سيالة وحالد سلامة وسيف الله بن عبد الرزاق.

وللإشارة فإن هذه الاختصاصات تتداخل، فهناك من تبرز في العزف والبحث في الآن ذاته، مثال ذلك كمال الفرجاني ورماد الصقلي.

ويجدر أن نلاحظ في خصوص هذه الدورة مدى التقدم الهائل في المستوى الفني والقيمة الإبداعية لأغلب الأعمال المترشحة للمنافسة، إذ بأن لنا مدى الجهد الواضح الذي بذله كتاب كلمات الأغاني في سبيل توسيع آفاق مواضيع هذه الأغنيات وإبتكار صور جديدة ضمن لغة سهلة بعيدة عن الإبتذال والروتين، هذا وإن طغت المعاني العاطفية الوجدانية على مواضيع كلمات الأغاني المدرجة في المسابقة.

دورة التخصص في المحترفين:

ويمكن القول على صعيد آخر إن هذه الدورة من مهرجان الأغنية تمثل بحق دورة التخصص في المحترفين الذين حرصت إدارة المهرجان على تشريكهم والمحترفين هنا ليسوا أولئك الحاصلين على هذا النمط من الفنانين. ولعل إدارة المهرجان وهيئة كانتا صانعتين عندما حصصتا هذه الدورة للمحترفين من رموز الغناء وذلك حتى تتوى المنافسة وتكون ذات نكهة من شأنها أن ترفع بالمستوى الفني والجسماني للألحان، وأساليب الأداء، ولا يعني هذا البنية إقصاء الهوية ذلك أن لهم مهرجانا خاصا بهم تشرف عليه وزارة الثقافة ينظم سنويا بمدينة مكناس وتحت إشراف اعتمادات كبيرة وقد ساهم في إبراز أصوات صارت تهمز باررة في دنيا العلام والموسيقى

وفي مستوى آخر كانت فكرة جائزة الجمهور حدثا استثنائيا في هذا المهرجان إذ أعطته نكهة متميزة وساهمت في تشريك الجمهور التونسي من مختلف أنحاء البلاد عبر الموزع الصوتي في فعاليات هذه الظاهرة الفنية، أي أن الجمهور وإبتداء من هذه الدورة لم يعد فحسب على كرسي المتابعة والمشاهدة بل صار يساهم في اختيار حامل يفوز بالجائزة، وذلك ما من شأنه أن يخرج ظاهرة مهرجان الأغنية من التفرغ إلى صلب اهتمامات المتفرج والمتستمع.

ولعلنا انطلاقا من هذه المعطيات وبناء على الترفيع في الجوائز الذي تم الإقدام عليه مد سنوات قليلة حلت وتدعم في هذه الدورة بدأ المهرجان يكسب ثقة كبار الفنانين والموسيقين والشعراء، الذين صاروا يقدمون على المشاركة في هذه الظاهرة، كما أن المقولة والمنطقية في إسناد الجوائز التي بدأت تنصحب مد الدورة الفارطة وتأكدت في دورة هذه السنة صارت تمثل أبرز مقومات نجاح هذا المهرجان.

ويبدو أن ما يمكن استنتاجه بخصوص واقع الأغنية التونسية أنها تمرّ بمرحلة انتقالية وتحوّلات كبرى في بنيتها الأساسية وفي أدوات تعبيرها، سواء على صعيد الكلمات والأشعار المختارة للتلحين التي بدت تتباعد في السنوات الأخيرة عن الألفاظ الدارجة وعن العصور المتداولة والسطحية في تصوير الحواطف والوجدانيات باتجاه خطاب جليل

مكتبة الحياة الثقافية

تقديم: د. م. ج.

"مزون - وردة الصحراء" لفوزية شويش السالم

وغم إن الكاتبة الكويتية فوزية شويش السالم أديبة معروفة خاصة في دول الخليج العربي والشرق الأوسط أعمالها الموزعة بين الشعر والرواية المسرحية لم تصل مكتبت المغرب العربي لتتعرف عليها القارئ ولعل إقدامها على نشر أو إعادة نشر بعض كتبها عن دار نشر مشرقية هي (المدي) - (دمشق) سيجب لهذه الأعمال فرصة التواجد في مكتبات الوطن العربي. من إضالها نذكر: تداخلات الفرح والحزن (نص مسرحي عرض عام 1990)، إن تمت القصائد أو التفتت فهي بي (شعر) - دار شرقيات - القاهرة 1996، حارس المقبرة الوحيدة - سيرة شعرية (دار الرسالة الكويت 1996)، الشمس مذبوحة والليل مشرق (نص) دار المدي دمشق 1997، الطوبى (نص مسرحي) - دار المدي - دمشق 1998، في مرآتي يتشبهن عصفور الذهب (شعر) دار المدي - دمشق 2000.

وأخيراً رواية بعنوان "مزون وردة الصحراء". مايلفت النظر أن هذه الكاتبة ثرية العطاء، إذ أنها اشغلت على أكثر من جنس أدبي في الآن نفسه. إذ لها ديوانان لهما عنوانان غريبان ودالان وفيهما حضور الشعر الذي يظهر من تركيبتهما وطولهما (إن تمت القصائد أو انطقت فهي بي) أو (في مرآتي يتشبهن عصفور الذهب).

في تعليق له على روايتها الجديدة (مزون وردة الصحراء) يقول الشاعر العماسي سعيد بن سالم النعماني بأن (هذه الرواية تتطابق على كتاباتها جارحان ولغتان لتخرج عملاً مدعشاً لا أقل من الدعشة التي يثيرها المكان العماني وقيمة أدبية كان لها صيب وافر من القيمة الحضارية لذات المكان. أما الجارحان فهما القلب والعقل إذ من الواضح أن اعتنت فوزية ببروعة المكان وسحر عطائه ألهمها فكرة العمل التي خرجت من بؤرة العشق في قلبها بروعة المكان وسحر عطائه ألهمها فكرة العمل التي خرجت من بؤرة العشق في قلبها لعمان، وأما العقل فقد تجلّى في معمار النص الذي كسر الأطر السائدة والمألوفة وأسس لنفسه سبباً جديدة تجاورت ما تعرف عليه من نسق سردى "تراثي" تتحكم الحكاية في ميله واستهواه إلى نسق اعتمد على التفكيك والنشيط المتعمدين بقصد استتار ملكة الخيال عند القارئ وتحويله من قارئ سلبي يدفع دفلاً إلى تتبع نهاية العمل من خلال "فخ"

"مفاتيح الأثر بولوجيا" لفرانسوا لا بلانتين

في سلسلة "علوم اساية" التي تصدر عن مركز النشر الجامعي صدر كتاب "مفاتيح الأثر بولوجيا" وهو من تأليف فرانسوا لا بلانتين وترعيب حفاوي عمليوية.

يتوزع الكتاب على ثلاثة أقسام هي :

- 1- حول تاريخ فكر الأثر بولوجي
- 2- الاتجاهات الرئيسية في الفكر الأثر بولوجي المعاصر
- 3- خصوصية الممارسة الأثر بولوجية

وقد ضم كل قسم عدداً من الفصول : القسم الأول (خمس) القسم الثاني (خمس) والقسم الثالث (ثمانية)

في تقديمه يقول المؤلف بأن (هذا الكتاب الذي تقدمه للطلبة والقراء عامه هو عرض موجز وشامل لأبعد الاختصاصات المهمة في العلوم الإنسانية التي لم تأخذ حظاً بعد من الدراسة والبحث بجامعة. يتناول الأثر بولوجي من حيث هي محاولة لدراسة الإنسان دراسة علمية شاملة في مختلف المجتمعات المبحوثة وراء الظواهر والتعابير عنه. إنه علم حديث، تعود بداياته إلى ملاحظات الرحالة عن المجتمعات النائية والمعزولة ولا سيما منذ اكتشافات القرن السادس عشر مروراً بالقرن الثامن عشر الذي أرسى مفهوم الإنسان وعلم الإنسان حتى القرن العشرين ليشمل كافة المجتمعات : من تلك الموصوفة بالبداية إلى مجتمعات ما بعد الحضارة الصناعية. وهو يتناول موضوعات شتى مثل أشكال القراءة والنظم السياسية وأساق الاعتقاد الديني وأنماط السكن والسلوك، ماعودة في حريتها وتداخلها ببعضها البعض).

المؤلف فرانسوا لا بلانتين (أستاذ للأثر بولوجيا بجامعة ليون II فرنسا. هو من طراز قلّة من الباحثين الفرنسيين الذين جمعوا بين معرفة نظرية كثيفة مآناها تكوينها العلمي المحكم وممارسة ميدانية في مناطق محتلمة بدءاً من بلاد المغرب العربي إلى المجتمع البرازيلي مروراً بأفريقيا جنوب الصحراء. إنه ينزع في كتاباته إلى الجمع بين الأثر بولوجيا وعلم المس وله في ذلك مؤلفات عدة).

أما المترجم فهو أستاذ مساعد بالجامعة التونسية ويبحث بالمعهد الوطني لثراث يسي بتاريخ الأفكار والتراث الشعبي. يقع الكتاب في 204 صفحة من القطع الكبير نشر المركز الجامعي - تونس 2000.

من وجهة نظر أخذت مسارا آخر. وقد كتب عدة مقالات حول الموضوع في مجلة "الوطن العربي" جمعها أخيرا في كتاب عنوانه "قصة روايتين - دراسة نقدية وفكرية لرواية ذاكرة الجسد ورواية وليمة لأعشاب البحر". فالنسبة لرواية "وليمة .." توقف عند ما كتبه الشاعر الأردنية زليخة أبو ريشة من وجهة نظر بأن الرواية ونتيجة استعمال ضمير (التكلم) (المذكر لا بد أن تكون بقلم رجل ورأيها متأثر بثقافتها الإنكليزية وهي هنا على العكس من مستعاني وكان ما غير وجهة نظر النقاش رأي من تونس للقاصة رشيدة الشارني نشرت في العدد الصادر بتاريخ 16-8-2000 من مجلة (الملاحظ) أوردته في كتابه ووصفه بأنه (مقال متع وجيد ومفيد وفيه دفاع حار عن أحلام مستغاني وما يهمني في هذا المقال من معلومات عن أحلام) وأورد فقرات أخرى من هذا المقال التي تؤكد انتماء الرواية لأنامل امرأة بل وامرأة جزائرية تحديدا كما شرحته له الشارني طريقة الاختلاف في الاستعمال الفرنسي للضمائر والاستعمال الإنكليزي

ووجهة نظر النقاش هذه لم تصمد لأنها شغقت موضوع النقاش الأصلي وأدخلت طرفا جديدا هو زرار قباني لأنه كتب كلمة لم يسبق له أن كتبها عن أي عمل أدبي آخر. لكن رجح. النقاش حاول أن يجد صلة بين ذاكرة الجسد و"وليمة لأعشاب البحر" باعتبار الموضوع الجزائري أصلا ولم يتصد رأي. ثم النقاش لأن مستغاني عندما تكتب عن الجزائر فإنما تكتب عن موضوعها، عن مدينتها ومعارف أهلها ووطنها.

ولكن النقاش تصدد من بين الذين كتبوا بأنه أراد أن يخرج مجديدا من وراء معركة في هي حقيقة ما معركة ومجرد ثرثرة صحف حيث لم يبق صحفي ناشئ حتى دون أن يقرأ رواية مستغاني أو رواية "وليمة لأعشاب البحر" الا وأدلى بدلو في الموضوع فأصبح كله مثارا للضحك ودليلا على الحسد الأعمى ضد النجاح الفائق وخاصة عندما تحققة امرأة .

كانت المعلومات التي وردت في مقالة القاصة الشارني المشاعر الجيدة علي النقاش وقد اعترف بهذا إذ لم يكن يدري أن المؤلفة باحة أكاديمية وأستاذة جامعية وتحمل درجة الدكتوراه في علم الاجتماع من جامعة السوربون. وربما ظنها في البداية كانت ناشئة مازالت في العشرينات من عمرها.

أما بالنسبة لرواية حيدر فقد اعتمد أيضا على ما كتبهنا بشأنها (جريدة "الزمان" لندن في 19-5-2000) إذ أن حيدر حيدر كتب عن العراق وعن منطقة منه ذات خصوصية على السماع. كما ركزنا على مسألة هي أن كل الكتابات حول هذه الرواية توقفت عند مسألة منعها دون ابتداء أي وجهة نظر بشأن أهميتها الفنية وماذا تحمل؟ وماذا تصفيق؟ وتلاحظ أن النقاش لم يركب رأسه بل انتهى إلى التوصيات التي جاءت مما وقد اعترف أيضا بأنها جديدة عليه، أنه قد قرأ العمل دون أن تكون له معلومات بخلفيات كاتبه- كما هو الشأن مع مستغاني

الحبكة إلى قارئ يتأه بحسن مشاركته في العمل اعتمادا على عنصر الرمز في حالتي التقديم والتأخير الأمر الذي أعطى العمل بمسلة الإبداعى للمدحش الذي يستفسر ذهن القارئ ويحفزه إلى مساهمة عقلية فكرية داعية إلى اكتشافات متجددة لروح الإبداع التي يجعل بها العمل) كما يقول : "إن روح الشاعرة قد قبست من شاعرية الأشخاص : رواية - زوينة- مروان)- (المصدر للمتحق الثقافي لحريدة عمان- مسقط في 15-3-2001)

هذه الرواية يمكن القول عنها- وتأييدا للرأي الدقيق من الأاح النعماني - بأنها نص، تزواج فيه الشعر بالسرد بطول نفس إذ أنها رواية كبيرة الحجم تقع في 344 صفحة من القطع (ما بين المتوسط والكبير).

وكاتبته روايتها أن تحقق لها الانتشار مستشكلا أعمالها إضافة مهمة للسرد العربي الحديث. الرواية من منشورات دار المدى 2001.

"زُورَت ذاكرتي"

لمحمد الفقيري

محمد الفقيري شاعر شاب باكورة مجموعة شعرية تحت عنوان "زُورَت ذاكرتي" هذه المجموعة تؤكد أن بعض الشعراء الشباب لا يمتثلون أن تنضج تجربتهم ويتصلقوا حتى يصبح مقدرورهم جمع قصائدهم ونشره في ديوان بمجموعة للناس

هذا مثال في القصيدة الأولى (ماذا يريد العبد؟)

في مقطعها الأول:

(ماذا؟)

يريد الغناء؟

ماذا يريد المساء ؟

ليجلس الوطن القرفصاء

مع الجبل

والهواجز والنساء)

ويمكن أن تأتي على أمثلة كثيرة من هذا النوع رغم النوايا الطيبة لهذا الشاب واشغاله بما يعانيه الوطن العربي في أكثر من جرة منه وخاصة فلسطين ولكن هذا لا يكفي إلا أنه قد من الشعر.

صدر هذا الديوان من منشورات دار الإتحاف سليانة 2001 ويقع في 126 صفحة من القطع المتوسط.

"قصة روايتين"

لرجاء النقاش

بعد الضجة التي أثارت حول رواية الكاتب السوري حيدر حيدر "وليمة لأعشاب البحر" أثر صدورها في طبعه بمصر (طبعتها الأولى كانت قبل حوالي سبع عشرة سنة) كذلك حول رواية الكاتبة الجزائرية أحلام مستغاني "ذاكرة الحسد" كان الناقد رجاء النقاش أحد الذين شاركوا في النقاش ولكن

المؤلفين، * محاولة اقتراب من قصيدة البياتي بكائية الى حافظ الشيرازي.

وفي القصص والرواية قرأ " خطوط الطول .. خطوط العرض " لعبد الرحمن مجيد الربيعي، " طفل الرمال " للطاهر بن جلون، " بروميثيوس " لحسن بن عثمان، " طين وبلور " لعلياء رحيم، " تجليات مهجرة عربية " لسالم العبار (ليبيا)، " الحياة على حافة الدنيا " لرشيدة الشارني.

والفصل الأخير عنوانه بـ " رسائل " موجهة الى كل من: عبد الرحمن مجيد الربيعي، علي صديقي عبد القادر، علي الخليلي، عبد القادر الجنابي و ابراهيم الكوني وهي رسائل فيها الطابع الصداقي والود عدا رسالته الى الشاعر عبد القادر الجنابي بعدما أشيع وكذب عن زيارته لإسرائيل بدعوة من إحدى الجهات الثقافية فيها.

والكتاب كبير الحجم اذ يقع في 268 صفحة من القطع الكبير. وعلى الغلاف الأخير كلمة بتوقيع حسين مخلوف وبما جاء فيها قوله: (ان عذاب الركابي انسان مهموم، محمل دواخيل بالعديد من الآهات والتوجعات في كتاباته عن الآخرين ووقوفه على أعمالهم لا تجد كلاما أو سردا يسئ أو يقلل الكتابة النقدية للجفزة مسبقا).

ونقول: انه كتاب مسكون بالمحبة فكأنه لا يرى من الكأس الا نصفها الممل رغم مرارة تجربته ومكابلاته الصعبة.

" مسك الحنظل "

لحمود خريف

صنعت الأدب لـ محمد خريف كتابه الخامس تحت عنوان " مسك الحنظل " بعد: استعارة الاستعارة (1993)، حليب العليق (1994)، تأويل التساويل (1996)، وقبيلولة البرد (1998).

يعد الكاتب سواء في هذا العمل أو بعض أعماله السابقة لا يميل الى تجنيس عمله بل يتركه لتقدير القارئ. ولكننا نجد على اليسار في الزاوية العليا كلمة (معجم) (وعلى اليسار أيضا في الزاوية السفلى كلمة (بلا شاهد).

ويكاد يعتمد الى ارباك القارئ اذ أن هاتين الصفتين " المتناقضتين " أو لنقل غير المتشبتين تفرقتا على مساحة الغلاف الأول دون أن نجد أي رابط بينهما (وقد اجتمعتا في الصفحة الداخلية الأولى)، كما أن الكتاب من أوله الى آخره خلا من الحركات مثل القارورة، النقطة، علامة الاستفهام، علامة التعجب، لا شيء من هذا. كلام مستمر وعصبي المعنى، أو أنه اذا أردنا الوضوح عند الى إيجاد لغة غريبة، ركبت بغرابية وليس بالضروري أن تؤدي الى معنى بل تبدو وكأنها لعبة أنفاظ ليس الا.

على الغلاف الأول مقطع من النص وضعه داخل مربع كعينة بارزة من كتابه وبما جاء فيها قوله: (حنجرة أشر مهترية الكاسرة أغوى الى جرحها في معصم صوبتي أقرع كربة فرحتي بنشد النجم ينتقم أضم أرقم بالعراء يحنو سترنا ليل الشاقي أنشد جرارة عذيك أضنو الردى..... الخ).

كما أن رجاء النقاش اعترف بتفوق رواية مستغاثي الفني ويعسوب رواية حيدر حيدر التي وصفها بأنها مثل (التفكير والهجرة على الطريقة الماركسية) اذ تعبأت بالزج المجاني للمصطلحات الماركسية (حيث أدركته وأدركها متأخرا).

ويسجل النقاش انه كان كعادته رصينا بعيدا عن التجريح، لكن جهده في هذا الكتاب كان ضايعا بشكل آخر ما دام فيه قد ركب موجة الاتهامات وان يكن قد فُتد نفسه بنفسه، كما أن " النقضاء " الذي أوكلت له مستغاثي الأمر قد قال كلمته لصالحها في أول أحكامه منزلا عقوبة مادية باهظة الثمن على إحدى الجرائد العربية التي تصدر من لندن.

لكن أهم ما في الكتاب الذي يقع في قسمين قسمه الثاني (حول الحرية السياسية في الأدب وأزمة النقد) وهو موزع على أربعة فصول هي:

- 1- الحرية في الأدب قلة أدب
- 2- حرية الأدباء بالتليفون
- 3- كلام في الأدب ممنوع ومرفوض
- 4- بين الضيق والتناقض والصمت

هذا هو القسم المهم في الكتاب أما قسمه الأول فمثمنا بدأ انتهى مادام قد اعتمد على افتراضات لم يثبت شيء منها عند الاستماع والمقاربة النقدية.

إن رجاء النقاش يعترف في تقديمه لكتابه هذا بقوله: (وقد يكون هذا الرأي على صواب وقد يكون على خطأ) ولكنه رأي يسعى في جميع الأحوال الى أن يكون عادلا ومتصفا بقدر ما يمكن للضمير الإنساني أن يصل الى العدل والإنصاف).

يقع الكتاب في 136 صفحة من القطع المتوسط- منشورات دار الهلال (القاهرة) 2001

" بوابات " عذاب الركابي " الهادئة "

جديد الشاعر والكاتب العراقي عذاب الركابي المقيم في بنغازي (لجمهورية الليبية) كتاب بعنوان " بوابات هادئة- شهادات وروى نقدية في الشعر والقصة " وقد صدر عن دار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان - مصراتة (ليبيا) سنة 2001 وزع المؤلف كتابه على عدة فصول الأول (الشهادات) والثاني (الروى النقدية في الشعر والقصة) وفي هذا الفصل قرأ عددا من الأعمال منها " عاشقة في محبرة " لغادة السنان، و " العهد الآتي " لأمل دنقل و " مرآيا لشعرها الطويل " لعبدان الصائغ، وكذلك " تحت سماء غريبة للشاعر نفسه، " منازل الريح " للشاعر الليبي مفتاح العمادي، " بدأ النخيل " للشاعر الفلسطيني أحمد بشير العيلة، " وردة للزمن المستحيل " للشاعر المغربي عبد الرحمان بوعلي، " العجبري " لملي قسوة (فلسطين)، " الفرسانة " لحسن السويدي، " بروتوكولات حكماء ريش " لتجيب سرور، " اعطيني أيها الكاسرات " لأمل الجبوري (العراق)، " ديوان النساء " لجيملة الماكري " قصائد من رثاء للميتة " لجميل حمادة (فلسطين) " حبات " لنصف المرزني، " فتوحات البياتي " لعبد من

الرأس الجندي الذي خرج بمعجزة من الجحيم ليشاهد طيور "الحوم" تنقض على "نصف جنتي" مازال على قيد الحياة لا قدرة له على دفع البلاء فهو بلا يدين، بلا قديمين، ليس له أمل إلا أن يطلق عليه رصاصة الاخلاص، الجندي الذي خرج بمعجزة لا يحمل سلاحا قالت له "نصف الجنة : هل بإمكانك خنقي؟"

هذا مقطع فقط، فكيف اذا قرأنا الرواية كاملة؟ تقع الرواية في 182 صفحة من القطع المتوسط منشورة المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 2001.

"رقص على ايقاع الموت" لمحمد دميقي

صدرت رواية بعنوان "رقص على ايقاع الموت" لمحمد دميقي. وقد قدم لها الأستاذ الجامعي والناقد محمد الحوي. مقدمة الحوي قصيرة (تقع في صفحتين ونصف) وتحت عنوان ("رقص على ايقاع الموت" رواية أشواق وأشواق). في خاتمة هذه المقدمة وصل الحوي الى القول: (هذه الرواية جذيرة بتشجيع صاحبها "الفيلسوف" على مزبد الإبداع). ان الغد أرحب).

وهي مقدمة ذكية قال فيها ما يريد قوله خلاصة بكلمة "تشجيع".

لكن في بداية المقدمة يقول: (بالرقص تبدأ الرواية من عنوانها وعلى وقعها تصير نهايتها. ولكن رقصا عن رقص يفرق له رقص على ايقاع الموت سالها من مفارقة عجيبة، يجتمع فيها البني. وضده تتلاقى فيه الحركة تجري في طغرس الفرح والنغم، وإيقاع نشاز هو ايقاع الموت، فأي اجتماع هذا الذي ينسب فيه الإيقاع الى ضده الموت على طريق المجاز؟)

وتالية لما أراده الأستاذ الحوي من "تشجيع صاحبها" قدما هذه الرواية التي صدرت من منشورات الألفية للنشر سنة 2000 وتقع في 154 صفحة من القطع الكبير.

"الأرض المقدسة" لعمر عزرا باوند

في سلسلة كتب "الحركة الشعرية" كتاب رقم 9 صدرت مجموعة شعرية بعنوان "الأرض المقدسة" جاءت على الغلاف عبارة (دورة شعرية كتبها عمر عزرا باوند) وقد هيا النص العربي الشاعر والجامعي والمترجم اللبناني د. منصور عجمي المشارت الثقافي لدى أمين عام الأمم المتحدة. لم يكتف د. عجمي بترجمة القصائد الى العربية بل انه خص النصف الثاني من الكتاب لها وينصها الانكليزي الاصلي. وربما يحال القارئ العربي أمام اسم الشاعر (عمر) ومن ثم والده (عزرا باوند) وسنتهي هذه الحيرة عندما نعلم انه ابن الشاعر العالمي عزرا باوند والرسامة التجريدية دوروي شكينير وقد ولد في باريس عام 1926.

ثم اشتغل في ألهم الصغيرة مثل مطبخ وغرفة استقبال أحد فنادق لندن الكبرى- اذ ترعرع في كنف جدته- وجند

هذا النوع من الكتابات ظهر في بعض تجارب الستينات وخاصة في قصيدة النثر تحت تأثير دعوة أحد الشعراء الذي سهل الأمر وقدم التماذج لكن العلة سكنت بعض مجاليه من الذين يصغرونه في العمر. بعضهم اصابعه، والآخر اتبه وصحا من غيوبه الكلام. في الختام يمكن القول أن هذا الكتاب "مسك الحنظل" تجربة في اللغة ربما هناك من هو أقدر على استيعابها. يقع الكتاب في 302 صفحة من القطع المتوسط- طبع في مطبعة الشرق- تونس 2000.

"بنت الحان" لهديّة حسين

بعد ثلاث مجاميع قصصية هي: أحذر نياحة عنك (1993) وقاب قوسين مني (1998)، وتلك قصبة أخرى 2001 والمجموعة الأخيرة حازت بها على الجائزة الأولى في القصة القصيرة من نوادي الفتيات بالشارقة (1999) تقدم القاصة العراقية هدية حسين روايتها الأولى "بنت الحان". ويبدو أن هدية حسين قد سلكت الطريق الذي سلكه عدد كبير من الروائين العرب الذين يبدلون كتاب قصة قصيرة ثم يتحولون الى الرواية والحالات الإستثنائية لهذه القاعدة معدودة.

لم تبدأ هدية حسين النشر الا بعد أن نصحت تجربتها رغم أن كثرة المجلات الأدبية في العراق تشكل إغراء للادبية الشباب بنشر أعمالهم. لكنها قاومت هذا الإغواء من أجل أن تقدم النص الجيد لا سيما وأن الساحة الأدبية العراقية فيها أسماء قصصية مهمة مثل بليلة أمين، سهيلة داود سلمان، لطيفة الدليمي، ابتسام عبد الله، عالية طالب- اذا بقينا في حدود الأسماء النسائية مع اقرارنا بتأنيث الأدب لا بجنس مبدعه وعندما أصدرت هدية حسين مجموعتها الأولى عام 1993 تم الإحتفاء بها كصوت قصصي أصيل ينضاف الى كتاب القصة.

والشيء نفسه حصل بعد صدور مجموعتها الثانية وقد نشرت دراسات كثيرة احتفت بهذه التجربة ورسمت علامات تفردها.

لذا لم يكن مستغربا أن تحوز على الجائزة الأولى للقصة القصيرة من مسابقة عربية ساهمت وتساهم فيها أسماء معروفة هي جائزة أندية الفتيات في الشارقة للمبدعات العربيات. رواية "بنت الحان" هي رواية العراق وما عاشه في السنوات الأخيرة وقد أتاح لها إقامتها في العاصمة الأردنية عمان فرصة أن تسترجع السنوات العشر الأخيرة من بلدنا وبأن منحه المسافة.

كشبت هذه الرواية بشكل صبارخ وقجاج، لنقرأ مثلاً نوجدنا منها: (لا بد للذاكرة أن تقاوم أن تبقى حية يظفة وتروي حكاية الجندي المخلول الجوعان المهان الذي هرب من جحيم المعارك سيرا على أقدام مدعمة ليبر ياكداس العربيات المبحرة والحث المشفحة، فتلاحقه الكلاب الجوعى مثله لتأخذ حصتها من لحمه الهزيل. من يمكنه أن يسمح من

طرشونة، (طفل ذلك القاع) لمحمد حيزي، (حوار الإشارات) لعلي سالم القلمي، (غروب الشرق) ليوسف عبد العاطي، (صهيل الرمان) لروضان الكوني، و(بيت لا يعرف الدفء) لمحمد الهادي بن صالح.

يقع الكتاب في 114 صفحة من القطع المتوسط ويعدّ أسهمته طيبة جديرة بالثناء فهي تقديم نماذج من الرواية التونسية للقراء والدارسين.

صدر الكتاب في طبع خاص عام 2001- مطبعة MC لتونس.

"الفتيت المبعثر" لمحسن الرملي

صدرت للفاص محسن الرملي المقيم في إسبانيا روايته البكر "الفتيت المبعثر" بعد (هدية القرن القادم) قصص - الأردن 1995 و(اليبحث عن قلب حي) - مسرحيات- أفريقيا 1997 و(أوراق بعيدة عن دجلة) - قصص- (مدريد - عمان) 1998 .

وكما هو حال إنشاء جيله من الأدباء الشباب نجد هموم الوطن وجراحاته ماثلة في هذا النص الروائي الملائم وهذا نموذج من لغة الرواية الذي هو في الآن نفسه دليل إلى حبلها: (نحن المبعثرون في النافي لم نختر أمكنة الحالية، وإنما وصلنا إليها اثر انفجارات الدخان في جفائر النار الأزلية، والمتרחقون اختناقاً لا ينتظرون أية بقعة تظا أقدامهم. لم نختر أراضيها الجديدة، نحن الذين ركلتهم قديميتهم حين دبست بلا رحمة، ولهذا نكابد أوجاعنا الشبيهة بسلخ الجلد حياً، ومازال السابقون منا يفتحون صنابير ذاكرتهم بالحدث سائلين عن معنى عزاوي والثور المجنح ونومي البصرة. واللاحقون نجيش صدورهم بالغشيان لكثرة التشكي فيو جزون: من دخل قره فهو آمن).

تقع هذه الرواية التي تعدّ إضافة طيبة للرواية العربية الشابة في 94 صفحة من القطع المتوسط - منشورات مركز الحضارة العربية - القاهرة 2001

في الجيش الأمريكي عام 1945 على جبهتي فرنسا وألمانيا. ودرس في عدد من الجامعات وتعلم اللغة الفارسية ورأس المدرسة الأمريكية بطنجة (المغرب)، وإضافة إلى الفارسية له إلمام بالعربية وترجم قصائد لشعراء عرب وفرنس. ومن البلدان العربية التي قرأ فيها شعره (العراق) حيث حضر إلى مهرجان المريد في ثلاث دورات.

ويقسم حالياً في مدينة برنستون الأمريكية ويعالج من السرطان الذي أصيب به عام 1999

في قصائده تلمس تعاطف عمر عزرا باوند مع العرب ومع القضية الفلسطينية تحديداً التي تمحورت حولها القصائد سنة الطبع 2001 المكسيك.

"قراءات في الرواية التونسية" لعمر السعيد

عمر السعيد كاتب قصة أولاً، له مجموعتان هما: الصوت المفقود 1997 والمشي بعين واحدة 2000 وله قراءات لبعض الأعمال السردية التونسية ينشرها في الصحف والدوريات، وقد جمع ما كتبه عن بعض الأعمال الروائية في كتاب تحت عنوان "قراءات في الرواية التونسية" وقد كتب مقدمة أجاب فيها عن سؤال قد يوجه له لما اختار هذه الأعمال دون غيرها (لكل هؤلاء نقول أن قراءاتنا جاءت كصدي لبعض ما شدنا من هذه الأعمال).

كما يذكر أنه لم يكتب عن كل الأعمال التي تأثرت أعجابه بقوله: (على أن نال أعجابتنا من روايات وأرجانا الكتابة عنها كم هائل فلا نخفي تقديرنا لرواية "توقيت البكا" لمحمد علي اليوسفي و"بروموسبور" لحسن بن عثمان و"الدرأويش يعودون من المنفى" لأبراهيم الدرغوثي و"دار الباشا" لحسن نصر و"غاس" لعروسية النالوتي و"النحاس" لصلاح الدين بوجاه وغيرهم).

أما الروايات التي تناولها في كتابه هذا فهي عشر روايات: (على نار هادئة) لمحمد البادي، (الصرير) لناصر الشومي، (زقاق يحوي رجلاً ونساء) لعبد القادر بلحاج نصر، (ليلة الغياب) لسعودة بويكر، (المعجزة) لمحمود

اشتراك

ترحب إدارة تحرير مجلة الحياة الثقافية بكل من يرغب في الاشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا النموذج وملاه بغاية الدقة والوضوح ثم ارساله الى عنوان المجلة مع نسخة من وسيلة الدفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم

----- ✂ -----



..... الاسم واللقب:
..... العنوان: <http://Archivabeta.Sakhrit.com>
..... التبرع البريدي: الهاتف:
..... الفاكس:

عدد نسخ الاشتراك: (اشتراك سنوي لعشرة اعداد: 20,000
«عشرون دينارا تونسيا أو ما يعادلها»)

يتم ارسال الاشتراك بواسطة حوالة بريدية أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلة بالبريد
رقم: 99-474 - اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية)

عنوان المجلة: اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية) 105 شارع الحرية- تونس 1002
الهاتف: 646 890 - 152 288 - الفاكس: 639 792